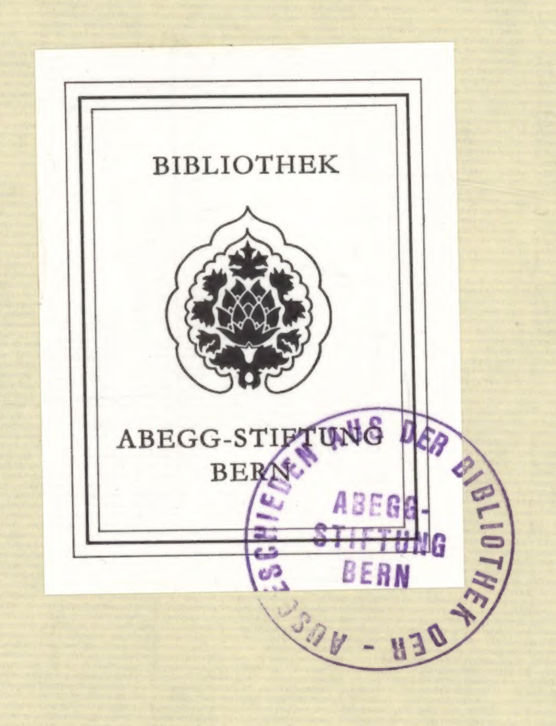
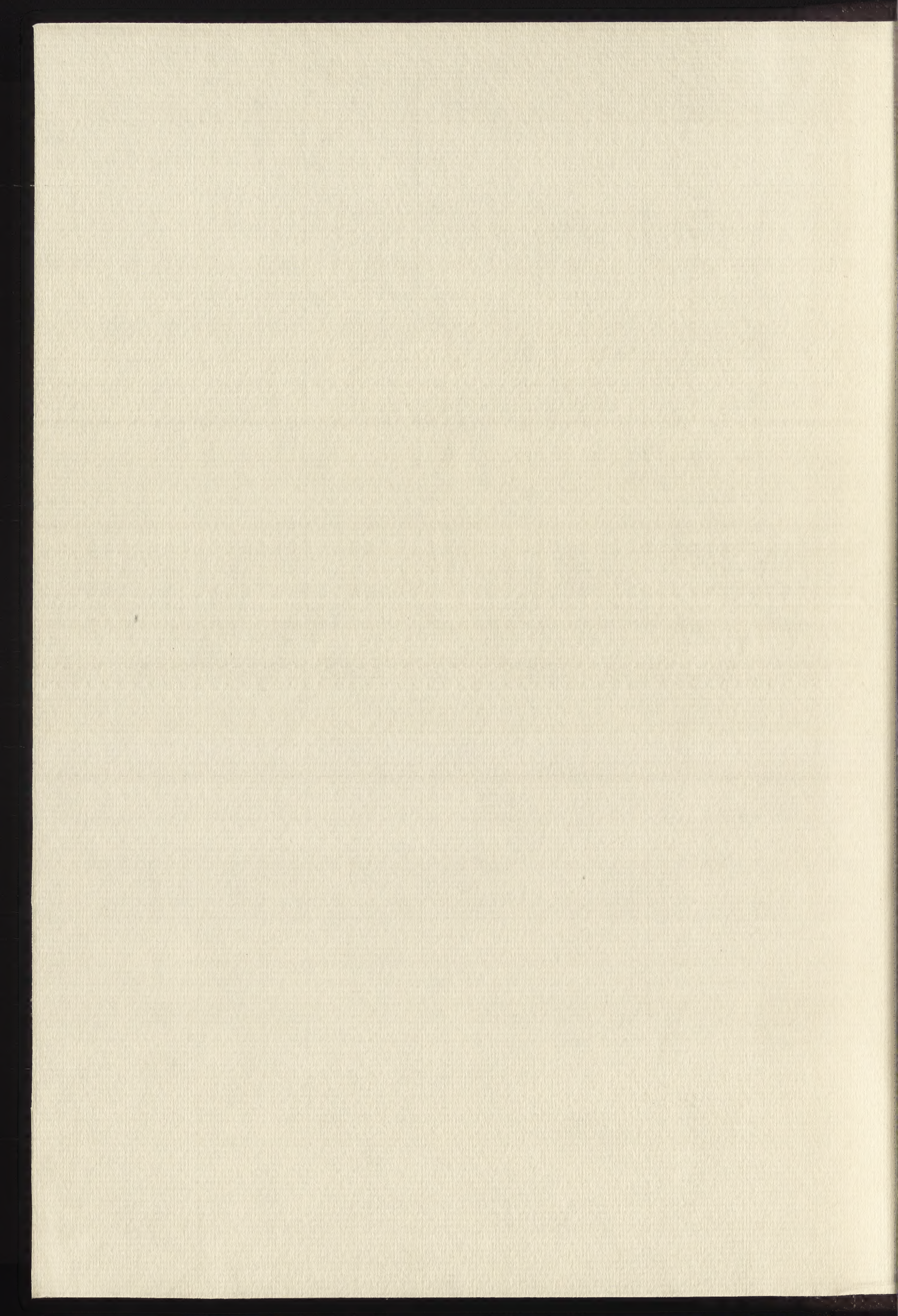

BIBLIOTHEK
ABEGG-STIFTUNG
BERN
AUSGESCHIEDEN AUS DER BIBLIOTHEK DER
ABEGG-STIFTUNG
BERN



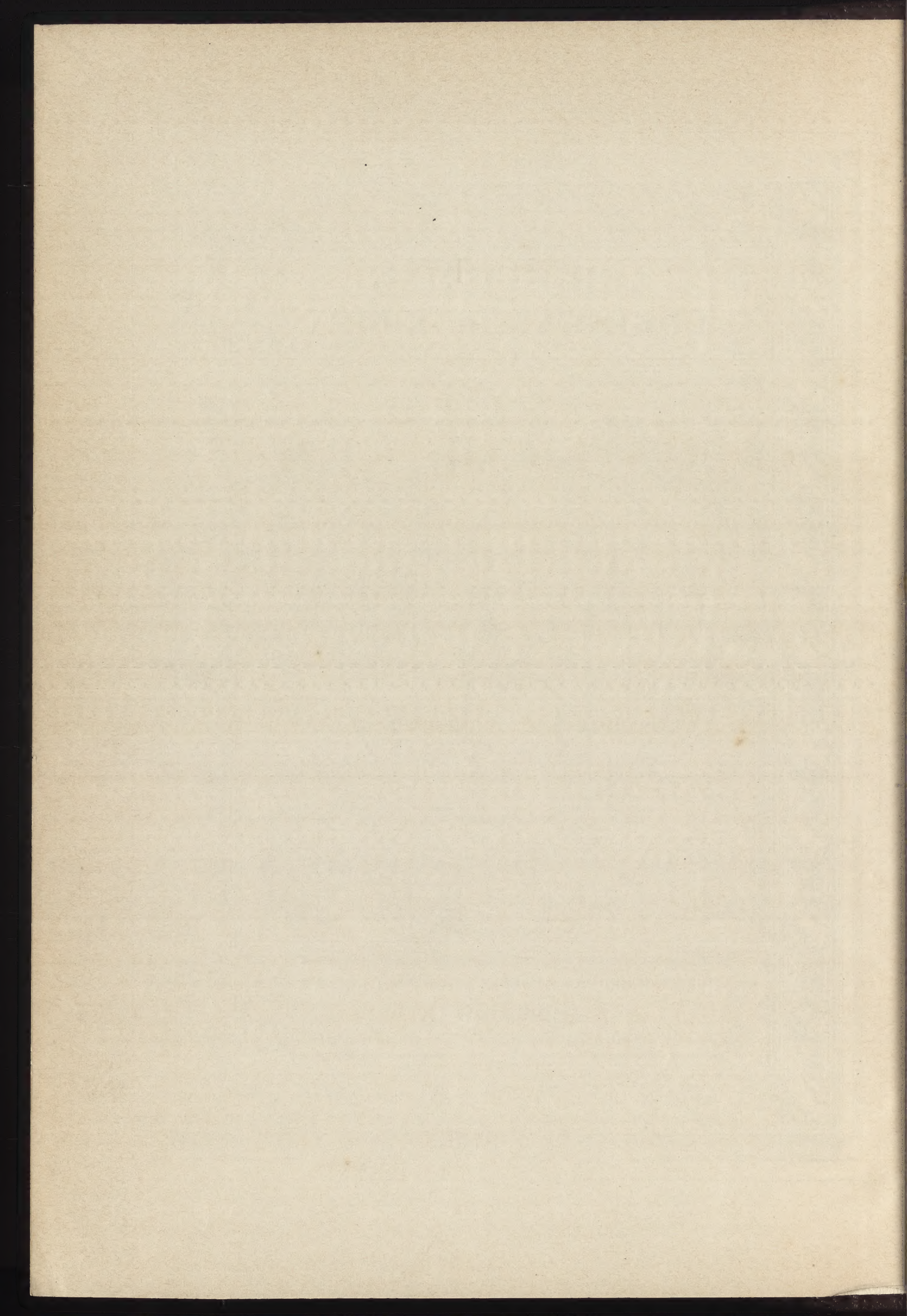
ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST



HERAUSGEGEBEN v. ALEX. SCHNUETGEN i. COELN

JAHRGANG IX

DRUCK v. VERLAG v. L. SCHWANN i. DUESSELDORF.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

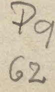
ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1896. IX. JAHRGANG. 1896.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.



Inhalts-Verzeichniss

zum IX. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

II. Nachrichten.

III. Bücherschau.

IV. Abbildungen.

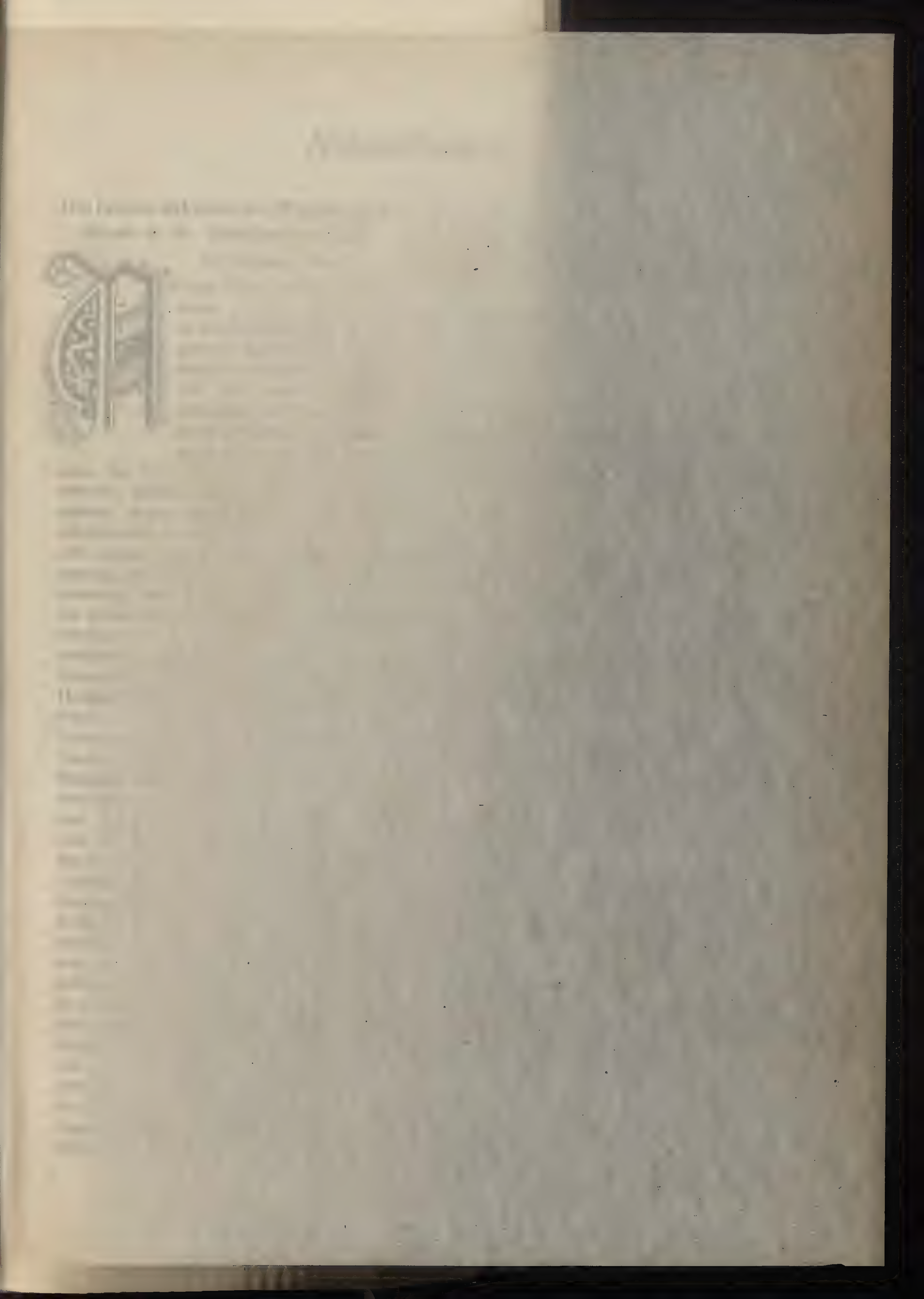

b
a

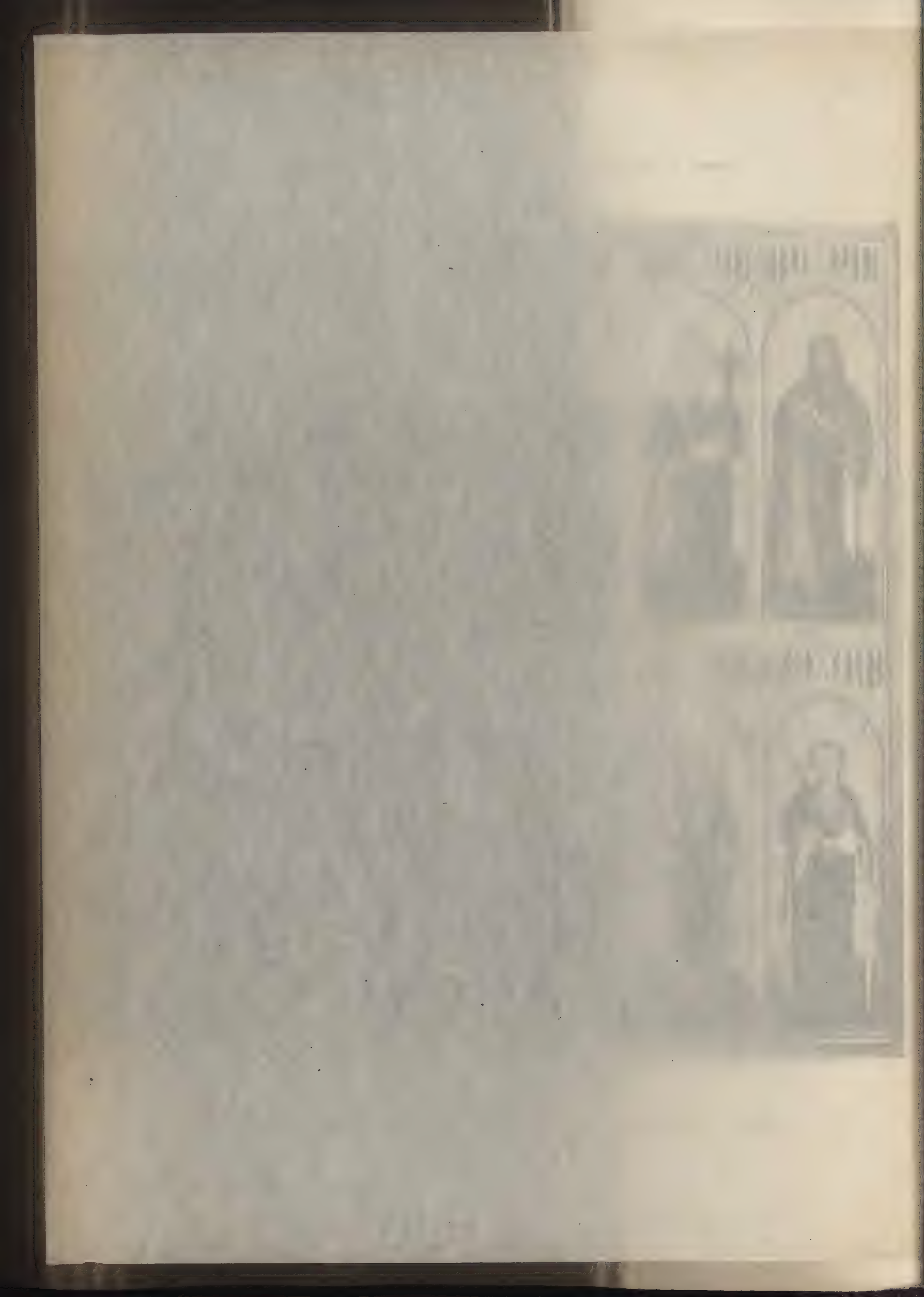






Zwei altkölnische Wandschreinthüren in St. Kunibert zu Köln.

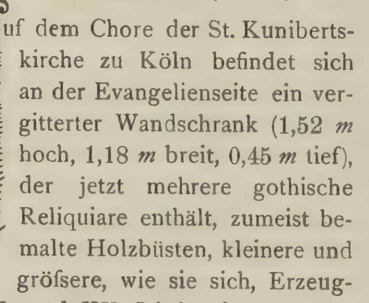




Abhandlungen.

Die beiden altkölnischen Wandschreinthüren in St. Kunibert zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel I).



Auf dem Chore der St. Kunibertskirche zu Köln befindet sich an der Evangelienseite ein vergitterter Wandschrank (1,52 *m* hoch, 1,18 *m* breit, 0,45 *m* tief), der jetzt mehrere gothische Reliquiare enthält, zumeist bemalte Holzbüsten, kleinere und gröfsere, wie sie sich, Erzeugnisse des XIV. und XV. Jahrh., in Köln so zahlreich erhalten haben. Dafs dieser Wandschrein, dessen Holzfutter ein sehr schönes schablonirtes Rosettenmuster, Blau und Gold auf rothem Grunde, als ursprüngliche Ausstattung schmückt, von Anfang an die Bestimmung hatte, Reliquien zu bergen, beweisen die beiden für ihn angefertigten (in dem Verzeichnisse Bd. VIII, Jahrg. 330 dieser Zeitschrift erwähnten) Holzthüren, auf denen die durch Unterschrift bezeichneten Standfiguren der Heiligen Kunibert, Ewald alb., Ewald niger Nikolaus, Maria Magdalena, Georg, sowie Clemens, Helena, Antonius, Katharina, Barbara, Cäcilia dargestellt sind. Gerade von diesen Heiligen besitzt die Kirche von Alters her bedeutende Reliquien, nämlich von St. Kunibert und den beiden Ewaldi die ganzen Körper, vom hl. Nikolaus und Georg einen Arm, von Maria Magdalena Zahn und Haare, vom hl. Clemens einen Arm, von der hl. Helena eine berühmte, auch in der über dem Schreine befindlichen runden Nische dargestellte Kreuzpartikel, vom hl. Antonius Erem. den Bart, von St. Katharina, Barbara, Cäcilia Gebeine, und es kann keinem Zweifel unterliegen, dafs sie alle an dieser bevorzugten Stelle aufbewahrt und verehrt wurden, ausgezeichnet durch die beiden Thüren, deren Aufsenseiten vor Jahren mit einer unbemalten Eichenholzverschalung versehen, deren Innenseiten aber mit den auf der nebenstehenden Lichtdrucktafel abgebildeten Figuren bemalt sind. Diese weisen auf einen tüchtigen Schüler des Meister Hermann Wynrich, auf das zweite Jahrzehnt des XV. Jahrh. hin und verdienen wegen ihrer edlen Haltung, gefälligen Drapirung, zarten Behandlung, feinen Ausführung, meisterhaften Färbung, in der die Lasurtöne vorwiegen, endlich wegen ihrer aufsergewöhnlich guten Erhaltung ganz besondere Beachtung, namentlich auch von Seiten der Künstler (Wand-, Tafel-, Glas-, Miniaturenmaler, Polychromeure), denen sie als Vorbilder für die architektonische Eintheilung, stilistische Zeichnung, technische beziehungsweise koloristische Behandlung auf's beste zu empfehlen sind.

Die Farben sind auf dem die Tafeln ganz bedeckenden Goldgrund aufgetragen, dessen Glanz im Uebrigen durch sehr fein gezeichnete und zart ausgeführte Punzirornamente gemildert ist, von denen auch in den Gewändern keine vergoldete Parthie unberührt geblieben, wie das Rationale des hl. Kunibert, die verschiedenen Paruren und die Untergewänder der hl. Jungfrauen, deren rother beziehungsweise blauer Lasurton durch die eingepunzten Goldminuskeln ihrer Namenszüge eine sehr vornehme Wirkung erhält. Die Architektur, deren strenge Durchführung die Figuren in ihrer feierlichen Haltung um so mehr zur Geltung bringt, ist durch schwarze Linien in ächter Flächenbehandlung aufgetragen, und die abwechselnd grün und roth lasirten Arkaturen über den Baldachinen steigern die koloristische Wirkung in den oberen, wie die dunkle Vegetation, aus der vereinzelte Kräuter in den Goldgrund hineinragen, in den unteren Parthien. — Die Figuren sind schlank und trotzdem sehr maafsvoll in der Ausbiegung, die Obergewänder, namentlich die Kaseln von vollendeter Harmonie in der Drapirung. Die Köpfe sind anmuthig, aber etwas schematisch, die Hände noch recht ungeschickt, zumal wo sie die Innenseiten zeigen. Die zart gewählten Lasurtöne, die beim hl. Nikolaus sogar durch die Hand den Bischofsstab durchschimmern lassen, verbreiten über diese Bilder eine derartige Farbenharmonie und einen so schmelzenden Duft, dafs sie das Auge in hohem Maafse befriedigen und höhere Empfindungen wecken.

Schnütgen.

Die Darstellung der zehn Gebote in der St. Peterskirche zu Frankfurt a. M.

Mit Abbildung.



Der in den letzten Monaten v. J. erfolgte Abbruch der alten St. Peterskirche zu Frankfurt a. M., eines architektonisch wenig bedeutenden Werkes, hat mehrere interessante Skulpturen vom Ausgang des Mittelalters zu Tage gefördert, welche gegenwärtig in dem städtischen historischen Museum zu Frankfurt Aufstellung gefunden haben. Die Auffindung und Erhaltung dieser merkwürdigen Reste ist im Wesentlichen der Sorgfalt zu verdanken, mit welcher der städtische Bauinspektor, Herr Regierungsbaumeister C. Wolff die Abbruchsarbeiten überwachte; die von dem genannten Herrn für den 2. Band des Werkes: »Die Baudenkmäler zu Frankfurt a. M.« gemachten Aufzeichnungen, welche mir gütigst zur Verfügung gestellt wurden, sind der folgenden kurzen Beschreibung zu Grunde gelegt worden. Eine Anzahl der aufgefundenen Skulpturen sind Grabsteine von Gliedern bekannter Adelsgeschlechter aus Frankfurt und seiner näheren Umgebung. Von besonderem Kunstwerth und bemerkenswerth durch ihre vorzügliche Erhaltung sind die nebeneinander angeordneten Epitaphien des Ritters Cuno von Neuenhayn und seines Sohnes Johann. Der erstere, 1409 verstorben, steht in voller Rüstung auf einem Löwen unter einem geschweiften Wimperg mit Krabben und Kreuzblume; in Kniehöhe sind rechts und links die beiden mit Helmen besetzten Wappen von Neuenhayn und Reiffenberg angebracht, ein kleiner Hund füllt die Lücke zur Linken des Löwen aus. Eine Inschrift in schönen spätgothischen Minuskeln schmückt den Rand des Steines. Das zweite Epitaph enthält in seinem unteren Theil die knieenden Gestalten des Stifters der sogenannten Reiffenberg-Kapelle, in welcher die Steine gefunden wurden, des Ritters Johann von Neuenhayn, genannt von Reiffenberg, und seiner Frau Alheit von Bonstehe. Schriftbänder mit der Anrufung Jesus und Marias schwingen sich aufwärts bis zu der in der Mondsichel ruhenden Halbfigur der Himmelskönigin mit dem (leider zerstörten) Jesusknaben, über deren Haupt zwei Engel eine wundervoll ausgearbeitete Krone halten. Zwei weitere Engel, unmittelbar über den Köpfen der Knieenden angebracht und von gothischen Baldachinen überragt, halten die Wappenschilder von Neuenhayn und Reiffenberg. Ein schöner Maafswerk-Baldachin aus fünf Spitzbogen schliefst oben die ganze Breite des Steines ab. Eine lateinische Minuskel-Inschrift auf dem Rande gibt die Namen und das Todesjahr der Frau, 1439 an; dasjenige des Ritters ist nicht ausgefüllt. Beide Epitaphien sind im untern Theil, soweit sie durch eine Holztäfelung geschützt waren, bewunderungswürdig erhalten und weisen die alte Polychromie in voller Frische auf.

Beruht der Werth dieser beiden Skulpturen hauptsächlich in ihrer hochkünstlerischen Ausführung, so darf ein dritter Grabstein nebst einer sich daran schliefsenden bildlichen Darstellung der zehn Gebote auch noch ein weiteres kulturgeschichtliches Interesse beanspruchen. Bemerkenswerth ist, dafs dieses hier abgebildete Epitaph aus Lersner's Chronik und der Faber'schen typographischen, politischen und historischen Beschreibung der Reichs-, Wahl- und Handelsstatt Frankfurt am Mayn (1788) bekannt war und nach den Angaben dieser beiden Quellen von Herrn Wolff gesucht und genau an der angegebenen Stelle „an der Kanzel" unter dem mittleren Fenster der Südwand der Kirche unter dem Putz und der durch hochkantig gestellte Ziegel ausgeführten Vermauerung gefunden worden ist. Dank dieser Einmauerung im Anfang dieses Jahrhunderts sind die Skulpturen bis auf zwei kleine, durch eine Gasrohranlage herbeigeführte Verletzungen völlig intakt erhalten und ebenso die Polychromie von wunderbarer Frische.

Johannes Lupi, gestorben 1468, dem der Stein gewidmet ist, war der erste Pfarrer der Peterskirche und ein seiner Zeit berühmter Theologe, der seinen Ruf als Kinderlehrer besonders seinem in Marienthal im Rheingau gedruckten Kinderbeichtspiegel: »vor die anhebenden Kynder und ander zu bichten in der ersten Bicht« verdankte, wie wir denn in seiner Grabschrift den Titel *„doctor decem preceptorum dei"* finden. Um dieser, seinen Zeitgenossen wohl besonders bemerkenswerthen Eigenschaft gerecht zu werden und zugleich zu Nutz und Frommen der des Lesens unkundigen Kirchenbesucher sehen wir neben seinem Grabstein eine plastisch-bildliche Darstellung der zehn

Gebote angebracht. Wir müssen uns dabei erinnern, dafs der Ausgang des XV. Jahrh. die Zeit war, in welcher der Decalogus, als Ausgangspunkt für die Beichte, besonders häufig kommentirt, beschrieben und bildlich dargestellt wurde. Tafeln mit den Geboten für die Analphabeten mit drastisch wirkenden Bildern versehen, wurden überall in Kirchen, Schulen und geistlichen Stiftern angeheftet, die diesen Gegenstand behandelnden Bücher reichlich mit Holzschnitten ausgestattet, so dafs auch diese in farbigen Steinreliefs sich uns darstellende



Wiedergabe sich vollständig in den Lehrapparat der damaligen Zeit einfügt.

Um unserer Abbildung eine kurze Beschreibung des Fundes beizufügen, so ist der Grabstein des Magisters Lupi 2 *m* hoch, 1,10 *m* breit bei einer durchschnittlichen Stärke von 0,26 *m*, und ebenso wie alle andere Skulpturen der Kirche aus dem feinkörnigen rothen Mainsandstein gemeifselt. Die zweite Platte, welche mit der oberen Kante des Grabsteins bündig eingemauert war, mifst 2,30 *m* auf 1,10 *m* und ist 0,17 *m* stark. Der Grabstein zeigt den Pfarrer in geistlicher Kleidung, augenscheinlich als Lehrer der Jugend dargestellt, worauf die zählende Bewegung der Finger und der Stab in der linken Hand deutet. Die Fingerstellung ist während des ganzen späteren Mittelalters die für Kirchenlehrer, Theologiedocenten und wie hier auch für Prediger und Kinderlehrer typische, und beruht darauf, dafs in der alle Gebiete beherrschenden scholastischen Lehrweise die Beweisgründe der Reihenfolge nach unter Zahlenbenennung aufgeführt wurden. Der Stab, die *virga*, deutet in noch verständlicherer Weise den Lehrer der Jugend an, die nicht ausschliefslich durch ermahnende Worte zur Aufmerksamkeit angehalten wurde. Die Polychromie des Steines, bei der wir wohl eine spätere Auffrischung annehmen dürfen, ist sehr lebhaft; das Mefsgewand und die Kopfbedeckung sind roth, Chorhemd und Kreuz weifsgelb, Manipel und Stab braun, die Fleischtheile naturfarbig gemalt; das Ganze hebt sich von einem hellgrünen Grunde ab. Der rothgefärbte Rand trägt in gothischen Minuskeln die Inschrift: *Anno + dn̄i + m^o + CCCC + LXVIII + magister + Johannes + Lupi + primus + plebanus + hujus + ecclesie + dector-decem + preceptorum + dei + obiit + in + die + sancti + Hieronimy +*

Die zweite Steintafel enthält in zwölf halbkreisförmig geschlossenen Nischen von 30 auf 40 *cm* Gröfse die Darstellung der zwölf Gebote Gottes. Sehr bemerkenswerth ist die sonst wohl kaum vorkommende Andeutung der Zahlen der einzelnen Gebote durch aufgehobene Finger, in der Weise, wie der Lehrer sie wohl in praxi seinen des Lesens unkundigen Schülern einzuprägen pflegte. Die Darstellungen werden durch Schriftzeilen begleitet, welche in gothischen Minuskeln den Spruch aus Prov. VII, 1 bis 3 enthalten: *fili mi · serva · mandata · mea · et · vives · et · legem · meam · quasi · pupillam · oculi · tui · liga · eam · in · digitis tuis · scribe · illam · in · tabulis · cordis · tui ·* Auf der ersten Abbildung ist Moses dargestellt, die Strahlen seines Hauptes als Hörner gebildet, in der Linken die Gesetztafeln haltend, auf welchen in der von der Kirche festgestellten

Weise, einmal die Gebote I bis III (die Pflichten gegen Gott) und IV bis XII (die Pflichten gegen den Nächsten) in Zahlen angedeutet sind. Die nächsten zehn Tafeln geben, augenscheinlich um im abschreckenden Sinne zu wirken, Darstellungen von Gesetzesübertretungen. Abweichend von der heute in der katholischen Kirche üblichen Reihenfolge ist das Gebot „Du sollst nicht stehlen" als sechstes, „Du sollst nicht ehebrechen" als siebentes dargestellt, eine Umordnung, welche in den Darstellungen des Mittelalters und der Renaissance bis zu Lucas Cranach nicht selten angetroffen wird. Die Uebertretung der ersten Gebotes ist durch zwei knieende Figuren versinnbildlicht, welche ein auf einer Säule stehendes Götzenbild anbeten, des zweiten durch zwei einander gegenüberstehende schwörende Personen. Als Darstellung der Sabathschändung dient ein Mann, der mit einer Hacke das Feld bearbeitet; die Vergehung gegen Vater und Mutter sehen wir durch Kinder dargestellt, die ihre beiden Eltern in sehr drastischer Weise mifshandeln. Das fünfte Gebot wird uns in einem Streit zweier Männer vorgeführt, von welchen der Eine mit einem Schwert bewaffnet ist, das sechste durch die Darstellung eines Diebstahls: ein Taschendieb entwendet einer vor ihm sitzenden Person ein Geldstück. An das Gebot der Keuschheit erinnert in sehr decenter Weise das Bild zweier Personen, welche in einem Bette nebeneinander liegen, dessen Vorhang zurückgeschlagen ist. Die Sünde des falschen Zeugnisses wird durch eine Gerichtsverhandlung illustrirt: Der Richter sitzt auf dem Stuhle mit erhobenem Stab, vor ihm befinden sich drei Personen, wohl die beiden Parteien, und der falsche Zeuge. Dem neunten und zehnten Gebot: du sollst nicht begehren etc. entsprechen die beiden letzten Darstellungen: auf dem einen sehen wir eine Frau, welche ihren Liebhaber in einem Korb an der Wand des Hauses emporzieht, auf dem letzten einen hinter einem Tisch sitzenden Mann, welcher einen vor ihm stehenden zum Betrug zu verleiten scheint. Das letzte Feld nimmt, entsprechend dem Moses im ersten Felde, eine stehende Figur mit einem Schriftband ein, in welcher man wohl den Verfasser der Proverbia zu erkennen hat. Die Polychromie dieser zwölf Bilder ist folgende: hellgrüner Grund, fleischfarbene Gesichter und Hände, rothe, grüne, braune und blaue Gewänder. Die Schrift hebt sich von einem rothen Grunde ab.

Frankfurt a. M. F. Luthmer.

Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwickelung.

I. Kultur und Kunst.



Die allgemeine Geschichte hat ihre Epochen und die Kunstgeschichte ihre Stilperioden. Hier wie dort sind es die gleichen Gesetze, unter denen diese Erscheinung steht, sind es verwandte Vorgänge, die eine Zeitrichtung begründen und beherrschen. Leitende Gedanken neuer Art dämmern im Geiste der Menschheit auf; andere Ziele leuchten am Horizont des Völkerlebens; zu ihrem Dienste entfalten sich frische Kräfte; veränderte gesellschaftliche Ordnungen ringen sich aus dem Alten empor. Das alles schliefst sich zu einer grofsen Einheit zusammen und gebietet für einige Jahrhunderte über die Welt mit der Macht des Selbstverständlichen, um dann sich allmählich aufzulösen und einem abermaligen Wechsel Platz zu machen. Die Geschichte ist über eine Entwickelungsstufe dahin geschritten und schickt sich an, eine weitere zu besteigen. Die Kunst unterliegt ähnlichen Wandlungen. Moderne Ideale der Schönheit lösen die altväterisch gewordenen ab; junges Empfinden durchzuckt Gemüth und Hand des Künstlers; die abgelebten Formen zerfallen, und neue entspringen der wieder zu schöpferischer Kraft aufgewachten Phantasie und der fortschreitenden Technik; ungewohnte, grofse Aufgaben wirken befruchtend und beleben das schlummernde Genie; bisher fremde Gebiete erschliefsen sich und öffnen der Kunst ungeahnte Bahnen. Eine neue Kunstrichtung ist entstanden, ein neuer Stil geboren, strahlend nimmt ein neues Zeitalter der Schönheit die Geister gefangen.

Die Grenzen der kunsthistorischen und der weltgeschichtlichen Zeitabschnitte decken sich nicht überall ganz genau. Oft genug beginnt die für eine Epoche der allgemeinen Geschichte charakteristische Kunst erst lange nach dem An-

fange jener und reicht hinüber in eine folgende; die Kunst ist der letzte Accord, in dem der Geist eines Zeitraumes ausklingt und verschwimmt. Längst war der stolze Bau der römischen Welt in Trümmer gefallen, ihre Macht und ihre Bildung vergangen, aber noch immer erwiesen sich die Ueberlieferungen antiker Kunst in Italien lebendig und mächtig. Bereits versank in Deutschland das Mittelalter mit allen seinen grofsen Institutionen, als die noch von seiner Art durchwehte Plastik und Malerei prachtschimmernde Blüthen trieben. Es ist ja begreiflich, dafs überhaupt im lebendigen Flusse des geschichtlichen Lebens sich keine festen Markscheiden ziehen lassen, dafs im Bilde der Zeiten die Farben allmählich ineinander verschweben. Aber im Ganzen entspricht eine kunstgeschichtliche Periode immer auch einer weltgeschichtlichen. Das christlich-römische Alterthum, das byzantinische Zeitalter, die Jahrhunderte des aufsteigenden Mittelalters, die klassische Entfaltung des mittelalterlichen Wesens seit dem XII. und XIII. Jahrh., die Epoche des Humanismus und die weitern Entwickelungsphasen der neuern Zeit, sie alle haben eine ihnen eigenthümliche Kunst, die früher nicht war und in der Folge nicht mehr wiederkehrt.

Das ist kein Zufall; es besteht vielmehr eine innere Verwandtschaft, es waltet ein verborgener Zusammenhang zwischen dem Geiste einer Zeit und den Schöpfungen ihrer schönen Künste. Woher dies? Was den grofsen Zeiträumen der Geschichte das unterscheidende Gepräge gibt, ist nicht eine vereinzelte Bewegung, die sich nach dieser oder jener Richtung des öffentlichen Lebens neue Wege bricht, und wäre sie auch noch so gewaltig, ist selbst nicht der Sturz eines Weltreiches wie des römischen oder die Entdeckung eines neuen Erdtheiles wie der westlichen Länder, sondern es ist eine tiefdringende Wandlung aller jener Mächte, die in geheimnifsvollem Bunde an dem Geschicke civilisirter Völker weben. Religion und Sitte, Staat und Recht, Volkswirthschaft und soziale Organisation, Litteratur und Wissenschaft, einfach alles das, was man in dem abgegriffenen und doch so inhaltschweren Worte Kultur zusammenfafst, hat theil an der eigenartigen Natur einer Geschichtsepoche. Zu dieser Kultur gehört auch die Kunst, und zwar nicht als äufserlich angefügter Theil, sondern im engsten organischen Verbande. Die Kultur einer Zeit ist eben etwas durchaus Einheitliches; sie besteht nicht etwa in dem äufsern Zusammentreffen bestimmter staatlicher Formen, religiöser Ideen, sittlicher und sozialer Bildungen, künstlerischer Eingebungen und wissenschaftlicher Entdeckungen. Im Gegentheile, durch alle diese Dinge geht der belebende Hauch einer und derselben Seele, über ihnen schwebt der eine schaffende Genius des Zeitalters. Es würde vergeblich sein, in eine begriffliche Formel fassen zu wollen, was man den Geist der Zeiten heifst. Indes, dieser Geist ist da, er wirkt in den Gedanken und Empfindungen der Zeitgenossen, mehr oder minder bewufst bei den Gebildeten, instinktmäfsig bei der Masse des Volkes; er äufsert sich in allen Gestaltungen des grofsen und kleinen Lebens und übt durch diese immerfort seinen stillen Einflufs auf die Gemüther. Aus dem Innern dieses Zeitgeistes geht auch die Kunst hervor, natürlich nur jene Kunst, die nicht künstlich ist, sondern aus dem sprudelnden Borne ihrer Gegenwart trinkt und volksthümlich ist in des Wortes höchstem Sinne. In ihren Werken, sowohl in der Wahl der Darstellungen als auch in dem geistigen Inhalte und der künstlerischen Form, spiegelt sich eine ganze Weltanschauung wieder. Was den Menschen tief das Innere bewegt, was von Idealen in ihnen nach Verwirklichung ringt, die Ideen, von welchen die höhern Kreise der Gesellschaft geleitet werden, die Gefühle, die sich im Halbdunkel der Volksseele bergen, selbst die Grundgedanken, die der Wissenschaft Ziel und Richtung geben, — alles klingt wieder in der Kunst als eine wundersame Harmonie.

Wie könnte es auch anders sein! In der Menschennatur liegt eine starke Neigung, die in der geistig-leiblichen Zusammensetzung des Menschen begründet ist und darauf hingeht, dafs der Einzelne, was er in sich trägt, auch im sinnlichen Bilde verkörpert vor sich sehe und durch dieses wiederum auf seinen empfindenden und strebenden Geist zurückwirken lasse. Die Kunst als die geläuterte Nachbildung und Idealisirung des gesammten höhern menschlichen Daseins, des innern wie des äufsern Lebens, und alles dessen, was für dieses von Werth ist, ist ein natürliches Bedürfnifs des zu höherer Sittlichkeit und Bildung erwachten Menschen und eine Forderung seines eigenen Wesens. Was aber von dem einzelnen Menschen gilt, gilt

auch von der Gesammtheit eines Volkes und jeder gröfseren Gemeinschaft. Auch sie bilden eine Einheit, die zusammengefügt ist aus geistigen und körperlichen Elementen, und darum ist zu allen Zeiten auch für sie die Welt des Kunstschönen ein ideales Abbild der Welt des Wirklichen, ihrer Kultur gewesen. Wie es bekannt ist, dafs das Individuum von jeder seiner Entwickelungsphasen ganz ergriffen, seine Anschauungen umgeformt, sein Thun beeinflufst, sogar die Körperformen charakteristisch verändert werden, so ist es auch anerkannt, dafs der Charakter einer geschichtlichen Epoche mit greifbarer Plastik sich ausspricht in allen ihren Einrichtungen und Gesetzen und dem Bau ihrer gesellschaftlichen Ordnungen. Aber ebenso sehr, wie in diesen Dingen, kommt der Geist einer Zeit zur Erscheinung in den ragenden Monumenten der Architektur, den ausdrucksvollen Gestalten des Bildhauers, den zarten Schöpfungen des Pinsels. Die Kunstdenkmäler der Vorzeit sind der feinste und kostbarste Niederschlag ihrer Kultur, und wie aus den geschriebenen Zeugnissen der Geschichte mag der Historiker auch aus ihnen herauslesen, was vergangene Geschlechter gedacht und empfunden, erlitten und erstrebt haben.

Freilich trägt ein echtes Kunstwerk niemals blofs die allgemeinen Züge seiner Entstehungszeit an sich; immer werden diese Züge individuell durchgeistigt und verwebt sein mit der besondern Art des Meisters, in dessen Gemüth sie keimten und aus dessen Hand sie hervorgingen. Allein auch mit seiner Eigenart bleibt der Künstler stets ein Kind seines Jahrhunderts, mag er sich dessen bewufst sein oder nicht. Der Kreis von Vorstellungen, mit denen seine Phantasie arbeitet, gehört der Kulturwelt an, in der er lebt und auf die er wirken möchte. Wollte oder könnte er sich davon gänzlich losmachen, so würde er in seinem Schaffen nicht mehr verstanden werden. Wenn auch die allgemeinen Ideen eines Zeitalters in jeder Künstlerseele eigenartig gebrochen erscheinen, wie der Sonnenstrahl im Glase des Optikers, wenn sie auch beim Hindurchgehen durch das Feuer der künstlerischen Einbildungskraft umgeschmolzen und umgebildet werden zu persönlichen Ideen, so verrathen sie doch immer wieder den Geist der Zeit, so gut wie jedes individuell geformte Menschenantlitz die allgemeinen Züge des Menschenwesens bewahrt. Die verschiedenartigen künstlerischen Auffassungen des gleichen Gegenstandes sind Variationen über einem und demselben Thema, das Gemeingut der Zeitgenossen ist oder wenigstens in dem Kreise ihrer Anschauungen beschlossen liegt. Noch mehr vielleicht als bei dem Inhalte seiner Werke kommt die Abhängigkeit des Meisters von der Umgebung des Ortes und der Zeit zum Vorschein bei der Form, in die er den Inhalt giefst. Ja, erst die künstlerische Formensprache! Es ergeht ihr wie jeder Sprache; sie ist gebunden an die grammatischen Regeln, den Wortvorrath und die Ausdrucksmittel jener Entwickelungsstufe, die sie gerade erreicht hat. Sonst würde sie unverständlich sein. In dem weiten Umkreise des überlieferten Formenreichthums bleibt der Originalität noch Spielraum genug zu fruchtbarer Entfaltung. Wie der eine über einen reicheren und gewählteren Wortschatz verfügt als der andere, eine glänzendere Diktion hat, dem Instrumente der Sprache vollere und feierlichere Töne zu entlocken weifs, wie er das gegebene Idiom weiterbildet, ohne sein Wesen zu zerstören, so ist es auch in der hehren Rede der Kunst. Kurz, bei aller persönlichen Eigenartigkeit hält sich das Wirken des Künstlers nach Gehalt und Ausdruck innerhalb der Grenzen seiner Stilperiode.

Von diesem Gesetze ist selbst das Genie, soweit es auch über die gemeine Art hinausragt, nicht ganz ausgenommen. Tritt es in Uebergangszeiten auf und eröffnet neue Bahnen, so wurzelt es doch einerseits in dem Kulturboden der Vergangenheit und reicht andrerseits hinüber in den der Zukunft, deren Wesen es mit bestimmt. Treten aber solche auserwählte Geister auf dem Höhepunkte einer Epoche auf, so erscheint in ihnen die Kulturmacht einer Zeit wie in einem Brennpunkte gesammelt und dadurch intensiver, reicher und leuchtender als es dem Allgemeinen entsprechen würde. Von ihnen ist nur das Zauberwort gefunden, das mit überraschender Klarheit und Kraft die Gedanken ausspricht, die keimartig im Schoofse des Jahrhunderts liegen, die Gefühle deutet, die in der Brust vieler schlummern.

Noch weniger läfst sich das gleichzeitige Bestehen geschlossener Schulen und Richtungen und ihrer charakteristischen Gegensätze gegen die Abhängigkeit jeglicher Kunstübung von dem Geiste der Zeitkultur geltend machen. Ihre Verschiedenheit betrifft nicht so sehr den

Kern des künstlerischen Schaffens als die mannigfaltige Form und Farbe der Schale, die wechselnd ihn umschliefst. Die Besonderheiten sind nur wie die Dialekte einer Sprache.

Es ist vollkommen berechtigt, wenn die heutige Kunstforschung einen scharfen Ton auf das Individuelle einer Künstlernatur und ihrer einzelnen Hervorbringungen legt, wenn sie mit der ganzen Sorgfalt im Kleinen, welche der modernen Wissenschaft eigen ist, allen subjektiven Bedingungen und Einflüssen, unter denen der entwerfende Geist sich befand, nachforscht und ihre Spuren in seinen Werken verfolgt. Dieser analytische Weg ist der einzige, der zu einem tiefen Erfassen der Kunstgeschichte führt und die Entwickelung auch im Einzelnen blofslegt. Indefs ist das nur die eine Seite der Aufgabe; auf die emsig arbeitende Analyse mufs die kühner schreitende Synthese folgen, die nicht allein die zerstreuten Ergebnisse zum einheitlichen Bilde zusammenfafst, sondern es auch in Beziehung setzt zu den allgemeinen Kulturzuständen der Zeit. Für das erschöpfende Verständnifs eines Gemäldes kommt ja aufser den einzelnen Figuren und Gruppen auch der zusammenschliefsende Hintergrund in Betracht, und nicht blos der bunte Einschlag, sondern auch die verbindende und tragende Kette macht das Gewebe aus. Mit dem, was aus der Individualität des Künstlers oder der Schule fliefst, mischt sich der breite Strom der Ideen und künstlerischen Auffassung, der durch ein ganzes Zeitalter geht und seine Kulturbewegung darstellt.

Nicht bei allen Arten der bildenden Kunst ist diese Mischung gleich. Auch abgesehen von dem Temperament des Künstlers und der Bestimmung des einzelnen Werkes, wird bei ihren verschiedenen Zweigen je nach deren allgemeiner Natur, nach deren Zwecken und Darstellungsmitteln, das eine oder andere Moment entscheidend vorwiegen. Die Architektur dient, wenigstens was die hohe Kunst und die grofsen Leistungen angeht, der Allgemeinheit und ist darum auch auf die Verkörperung allgemeiner Ideen angewiesen. Ihre ästhetische Wirkung ist für die Oeffentlichkeit berechnet und trägt einen populären Charakter, und dies bewirkt von selbst, dafs mehr volksthümliche Anschauungen, Gedanken, von denen das öffentliche Leben durchdrungen ist, ihren geistigen Gehalt ausmachen. Die Gesetze der Statik und der konstruktiven Raumbeherrschung gestatten dem Architekten nur in geringem Maafse, künstlerischen Launen nachzugehen, und so ist sein Arbeiten eng gebunden an die Eigenart des Stiles und dessen zeitgeschichtlichen Charakter.

Wie die Baukunst die objektivste, so ist die Malerei die subjektivste unter den bildenden Künsten. Die fast unbeschränkte Wahl der darstellbaren Stoffe, das der feinsten und mannigfaltigsten Abtönungen mächtige Element der Farbe, die Fähigkeit, menschliche Handlungen in ihrer lebendigen Bewegung wiederzugeben, die Möglichkeit intimster Individualisirung der Gestalten, der Ausdruck jeder Seelenstimmung — alles vereinigt sich, um in der Malerei der Persönlichkeit des Künstlers den weitesten Spielraum zu gewähren. Zwar wird auch der Maler im Bannkreise seiner Zeit befangen bleiben; ihre Ideale schweben auch über seinen Bildern, aber er steht diesen Idealen mit gröfster Freiheit gegenüber. Von dem, was in wechselndem Farbenspiele durch Herz und Phantasie des Volkes zittert, kann er gerade den Zug nehmen, der seiner eigenen Stimmung entgegen kommt, und kann ihn individuell empfunden dem Pinsel anvertrauen.

Mitten inne zwischen Baukunst und Malerei, was Gegenstand und Mittel der Kunst betrifft, steht die Plastik, und mitten inne steht sie auch nach ihrem Antheil an dem Allgemeinen und Persönlichen. Weil die Plastik keine universalen Vorstellungen, sondern nur geistige Individualitäten in der Form ihrer Bildwerke ausprägen kann, empfängt sie etwas von der subjektiven Färbung der Malerei, ohne deren Beweglichkeit und seelische Auffassungsweise erreichen zu können. Und weil andererseits die Plastik vorzugsweise auf ein Material angewiesen ist, das ähnlichen engen Gesetzen wie das der Architektur unterliegt, und weil sie in erster Linie oder wenigstens in ihrem geschichtlichen Entstehen der Ausschmückung und Belebung der Bauwerke gewidmet ist, nimmt sie Theil an der objektiven Art dieser selbst.

So wird immer vornehmlich die Baukunst, die übrigen Künste auch, insofern sie in ihrem unmittelbaren Dienste stehen, die Aufgabe haben, die grofsen und allgemeinen Kulturgedanken einer Epoche zur künstlerischen Ausprache zu bringen. Allerdings klingt diese Sprache nicht so deutlich und voll wie etwa aus dem Munde der zeitgenössischen Poesie und Beredsamkeit; sie ist aphoristischer und dunkler, aber dafür

auch gewaltiger und eindrucksvoller. Ein Bauwerk offenbart seinen idealen Gehalt wie in wahrhaftem Lapidarstile geschrieben; monumental, wie es selbst, ist auch sein Wort.

Das hier über den Zusammenhang der Künste und Kultur Gesagte gilt ebenso von der kirchlichen Kunst, sowohl von der kirchlichen Kunst überhaupt als auch von der kirchlichen Baukunst insbesondere. Die Kirche ist die gröfste und vornehmste Kulturmacht. Nicht nur die christliche Geschichte bezeugt es in allen ihren Phasen, es folgt auch von selbst aus dem Wesen und der Bestimmung der Kirche. Denn die Religion ist der edelste und wichtigste Bestandtheil jeder höhern Kultur, und die Hüterin und Vermittlerin der Religion ist die Kirche. Die Kirche hat ferner eine erziehliche Aufgabe an der Menschheit auszuführen, an den einzelnen Gläubigen und nicht minder an den Völkern als Gesammtheit. Zwar in seinem letzten Ziele ist dieses Erziehen auf die übernatürliche Bestimmung gerichtet; um jedoch zum Uebernatürlichen emporgeführt zu werden, mufs der Mensch auf höhere Stufen des Natürlichen, der Civilisation, gehoben werden. Die Vollendung im Irdischen ist Grundlage und Vorbedingung für die Vollendung im Ueberirdischen. Somit liegt es im Wesen der Dinge, dafs die Kirche einen tiefgehenden Einflufs übt auf die ganze intellektuelle und sittliche Bildung, auf Geistes- und Gemüthsleben, auf Litteratur und Kunst, auf Staat und Recht, und durch diese sogar auf die Faktoren der materiellen Kultur. Auf der andern Seite ist es aber auch klar, dafs kraft ebenderselben Verhältnisse die Kirche unter der fortdauernden Einwirkung des allgemeinen Kulturzustandes steht, dafs ihr äufseres Wirken zum guten Theile von dorther Anstofs, Richtung und konkrete Ziele erhält. Der Gang der Weltgeschichte bestimmt auch den Charakter der Kirche, was ihre menschliche Erscheinungsform und ihre dem Irdischen zugewandte Seite anlangt. Beides aber, was sie von der menschlichen Kultur empfängt und was sie ihr gibt, dieses geheimnifsvolle Verschlungen- und Verwobensein von Religiösem und Profanem mufs nothwendig seinen Wiederschein in der Kunst haben, in der Kunst, die ihrer ganzen Natur nach wie Geist und Materie so auch Religion und Humanität zu einen berufen ist.

Am grofsartigsten und objektivsten offenbart sich solches in der Architektur, selbstverständlich nicht in den geringeren Bauten, deren Bedeutung sich in dem praktischen Zwecke, dem sie dienen wollen, erschöpft, und die kaum über die Grenze des Kunsthandwerkes hinausgehen, sondern in den grofsen Werken, wo ein Stil Gelegenheit gefunden hat, seine gesammte Gedanken- und Formenfülle zur Erscheinung zu bringen, in Werken, die königliche Repräsentanten ihres Zeitalters sein sollten. Damit wollen wir keineswegs sagen, dafs die Meister, die einen Baustil zur vollen Reife ausbildeten oder klassische Kirchen in ihm schufen, in bewufster Weise ihre Ideale hineinlegten, die klare Absicht hatten, ihren Zeitgenossen ein monumentales Abbild dessen vorzuführen, was die geschichtliche Entwickelung gezeitigt hatte. Auch das ist freilich ohne Zweifel vorgekommen. Als auf das Wort des gewaltigen Julius II. die Riesenmauern der neuen Peterskirche der Erde entsteigen sollten, und Bramantes' Genie den unvergleichlichen Plan entwarf, wollte man der Welt die Gröfse des Papstthums in der besondern Gestalt, die es beim Beginn der neueren Geschichte errungen hatte, vor das staunende Auge führen. Die ungeheuren und doch so feinfühlig gegliederten Pfeilermassen, die fast überkühn gespannten, lichtdurchflutheten Kuppeln, die weiten, aber streng um einen beherrschenden Mittelpunkt gezogenen Hallen sollten die centrale Stellung des heiligen Stuhles in Italien und Europa, die dominirende Macht Roms in kirchlicher, politischer und geistiger Hinsicht sinnbilden. St. Peter sollte der Weltdom des wahrhaften Papstkönigs im Sinne der modernen Zeit sein, die Kirche im Geiste der Renaissanceepoche darstellen. Seine Architektonik redet, trotz der beklagenswerthen Verstümmelung des ursprünglichen Baugedankens, noch heute eindringlicher und umfassender zu uns als ein geschriebenes Dokument. Vergleicht man mit der genialen, aber kühlen Ueberlegung dieses Bauwerkes den Ursprung eines andern Domes, der auf Italiens kunstbegnadetem Boden entstand, so lernt man begreifen, dafs ebenso sehr auch ein unwillkürliches Herauswachsen aus eigenartigem Kulturboden einem Bau Inhalt und Charakter verleihen kann. San Marco in Venedig hat nie vor eines einzelnen Künstlers Seele geschwebt, kein Herrscherstolz ihm seine Bedeutung vorgeschrieben, die Jahrhunderte haben an ihm gebaut, eine von Parteiungen zerrissene Bürgerschaft darin ihre religiösen

und kirchlichen Ideale zu verwirklichen gesucht. Und dennoch ist der Bau von einem einheitlichen Geiste durchweht, der seinen Grund in dem Gemeinsinn und der starken Religiösität der Republik hat. Die verschiedenartigsten Stilelemente erscheinen hier verbunden: byzantinische Raumdisposition und gotische Zierformen, lombardischer Fassadenschmuck und orientalische Kuppelformationen. Alles klingt scheinbar bizarr durcheinander, aber für den, der das Bild altvenetianischer Geschichte und Kultur im Herzen trägt, löst sich das Widerstrebende in reiner Harmonie auf. Die Venetianer sind das Volk der Gegensätze; in ihnen begegnen sich das Wesen des Ostens und Westens, ist staatsmännischer Geist mit kaufmännischer Unternehmungslust verbunden, steht warmer künstlerischer Sinn neben kalter politischer Verschlagenheit, vereinigt sich der Charakter des Festländers mit dem des Seefahrers. So erhält die Kultur der Lagunenstadt ein Gepräge für sich, und dieses ist auch unfreiwillig ihrer Kunst und vor allem der Blüthe derselben, der Markuskirche, aufgedrückt. (Forts. folgt.)

Bonn. Heinrich Schroers.

Erhaltung und Erweiterung alter Kirchen.

Mit 11 Abbildungen.



ie unter ähnlichlautender Ueberschrift im zweiten Heft des letzten Jahrgangs veröffentlichte Abhandlung des jetzigen Dombaumeisters Arntz von Strafsburg entwickelt ebenso überzeugend wie klar die Grundsätze, nach denen man verfahren soll, wenn die bisherige Kirche dem Bedürfnisse der unterdefs gröfser gewordenen Gemeinde nicht mehr genügt. Die Pflicht der Pietät wie die Forderung der Kunst wird dabei gebührend hervorgehoben, aber nicht minder dem praktischen Bedürfnifs und dem materiellen Vortheil der Gemeinde Rechnung getragen. Sehr geschickt werden die möglichen Fälle an einer Anzahl typischer Beispiele erläutert und so zugleich Fingerzeige für die verschiedenartigsten Verhältnisse gegeben. Naturgemäfs konnte in diesen Beispielen nicht näher auf die Gestaltung der neuen Bautheile im Einzelfalle eingegangen werden. Denn bei der Anwendung der allgemeinen Grundsätze auf einen einzelnen der Wirklichkeit angehörigen Fall kommen gar viele, gerade diesem Falle eigenthümliche Dinge in Betracht, welche nicht nur eine sorgfältige Erwägung von Seiten der bauenden Gemeinde, sondern auch ein liebevolles Studium auf Seite des Architekten verlangen. Es sei mir daher gestattet, die Gedanken der obenerwähnten Abhandlung nach dieser Seite hin etwas weiter auszuführen, indem ich ein paar gerade jetzt in Frage stehende Beispiele dieser Art aus der Wirklichkeit herausgreife und an einigen Skizzen erläutere.

Der erste Fall (Fig. 1 bis 6) betrifft die Erweiterung der alten, kleinen Pfarrkirche zu Lohmar im Siegkreise.

Lohmar, an der Agger, einem Nebenflüfschen der Sieg, gelegen, eine Stunde von Siegburg entfernt, gehörte im XII. und den folgenden Jahrhunderten dem Cassiusstifte in Bonn. Der Frohnhof und die Kirche zu Lohmar werden unter den Gütern genannt, deren Besitz Papst Innozenz II. im Jahre 1131 dem Bonner Stifte bestätigte; letzteres hatte das Patronatsrecht über die Kirche und das Zehntrecht im Bereiche der ganzen Pfarrei, ihm lag auch die Instandhaltung und, wenn nöthig, der Neubau der Kirche ob. Aus der Zeit des baukundigen und unternehmenden Propstes Gerhard von Are (1126 bis 1169) scheint nun das noch ziemlich gut erhaltene Chörchen der kleinen Kirche zu stammen. Es besteht aus einem 5,30 *m* im Lichten weiten quadratischen Raume, dem sich nach Osten die Apsis anschliefst. In die Ecken des Quadrates sind starke Viertelsäulen mit mäfsig verzierten Kapitälen gestellt, welche das steinerne Kreuzgewölbe tragen. Im Aeufseren wird die Apsis durch Lisenen und Bogenfries belebt, und ein Bogenfries zieht sich auch unter dem Gesims der 1,05 *m* dicken Seitenmauern hin. Die Masse der Mauern besteht aus dem in der Gegend gewonnenen Bruchstein, während zu den Ecken und Architekturtheilen Stenzelberger Trachyt verwandt ist.

Man hat die Vermuthung ausgesprochen, das Schiff der Kirche, ein im Lichten 16,15 *m*

langes, 7,40 m breites Rechteck, rühre aus noch älterer Zeit her, hiergegen spricht aber — abgesehen von anderen Gründen — ebensosehr der Befund der Umfassungsmauern als auch die Art des Anschlusses an das Chor. Ich möchte vielmehr annehmen, das ursprüngliche, kleiner als jetzt angelegte aber mit dem Chor gleichzeitige Schiff, sei in nachmittelalterlicher Zeit zu Grunde gegangen und darauf das jetzige stil- und schmucklose, schlecht gebaute Langhaus an seine Stelle getreten. Im Inneren ist das Schiff wenig höher als das Chor und mit einer flachgewölbten Holzdecke aus später Zeit überdeckt; im Aeufseren sind die Seitenmauern niedriger wie jene des Chores; die Firsthöhen beider Bautheile verlaufen in einer Linie.

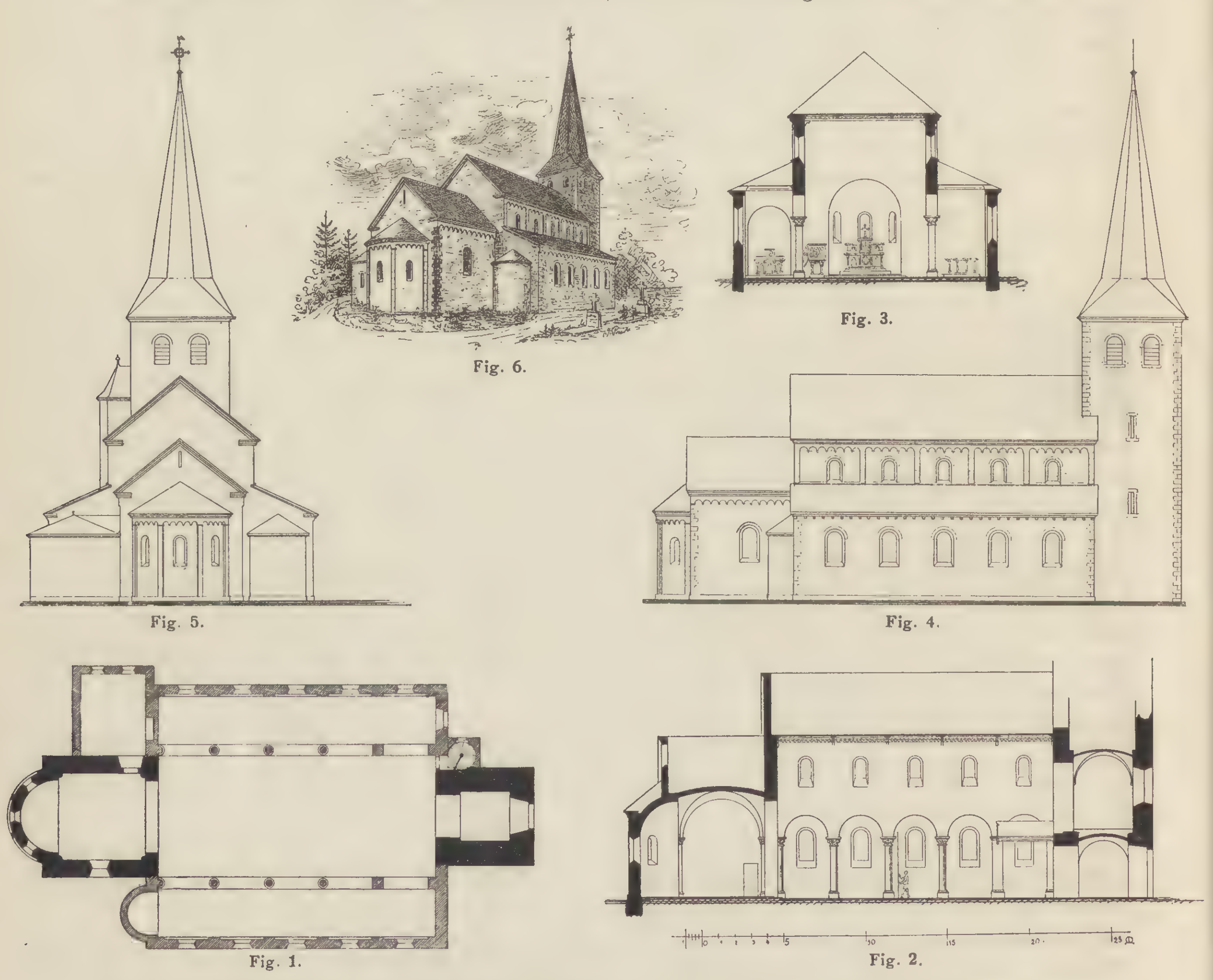


Fig. 6. Fig. 3. Fig. 5. Fig. 4. Fig. 1. Fig. 2.

Im Jahre 1768 wurde von der Pfarrgemeinde der jetzt noch in gutem Zustande befindliche Thurm angebaut. Die Beschaffenheit der Schiffsmauer liefs eine Benutzung für den Thurm nicht zu, deshalb wurde letzterer mit seinem vollen Quadrate (von 6 *m* Seitenlänge) vor dieselbe gelegt.

Gegenwärtig bedarf die Pfarrgemeinde eines beinahe doppelt so grofsen Raumes, als ihn das Schiff der Kirche bietet, und so mufs der ohnehin nöthige Neubau derselben zugleich zum Erweiterungsbau werden. Welche Gestaltung diesem nun bei gebührender Berücksichtigung des Vorhandenen zu geben sein würde, sollen die nebenstehenden Skizzen andeuten.

Der Grundrifs (Fig. 1) gibt die zu erhaltenden Theile in schwarzer, die neuzuerbauenden in schraffirter Zeichnung an. Das Chor bleibt unberührt. Wie bisher, so wird es auch in Zukunft in seiner schlichten, anspruchslosen Erscheinung, doch in beredter Sprache den Pfarrkindern erzählen, dafs an diesem Orte schon vor siebenhundert Jahren ihre Vorfahren

durch das Bad der Wiedergeburt in die Zahl der Kinder Gottes aufgenommen wurden, dafs sie hier gebetet, Vergebung der Sünden erlangt, am Brod des Lebens theilgenommen, Belehrung, Trost und Stärke gefunden haben. Auch der ungeachtet seiner bescheidenen Maafsverhältnisse weithin sichtbare Thurm bleibt erhalten. Zwischen beide schiebt sich nun das neue Schiff der Kirche in der doppelten Breite des alten. Da die neue Westmauer, indem sie sich seitlich dem Thurme anschliefst, um 0,75 *m* zurückgeschoben, aufserdem der jetzt innerhalb des Kirchenraumes befindliche Aufgang zur Orgelbühne in ein besonderes Treppenthürmchen verlegt wird, so bietet die neue Kirche mehr denn doppelt so viel verfügbaren Raum, als vordem vorhanden war. Der ganze Raum vertheilt sich auf ein Mittel- und zwei Seitenschiffe in der Weise, dafs der Mittelraum die Hälfte der ganzen Breite, d. h. ebensoviel, wie das jetzige Schiff, als lichte Weite erhält.

Dafs für den neuen Bautheil die romanischen Stilformen sich am meisten empfehlen, bedarf keines Beweises, handelt es sich ja um die Ergänzung eines romanischen Baues, und trägt auch der Thurm nichts an sich, was dem widerstritte.

Es scheint nun am nächsten zu liegen, das Schiff ganz mit Gewölben zu überspannen. Das Hauptschiff würde alsdann in zwei durch breite Gurte begrenzte Quadrate getheilt werden. So schön indessen an und für sich eine derartige Anlage entwickelt werden könnte, so wenig will sie mir hier gefallen. Durch die in Vergleich zum Chor sehr bedeutenden Abmessungen, z. B. die doppelt so grofse Fläche eines Gewölbequadrats, die Stärke der Hauptstützen, würde das Chor, welches doch immerhin als Opferstätte der wesentlichste und wichtigste Theil einer katholischen Kirche bleibt, zu völliger Bedeutungslosigkeit herabgedrückt, und im Aeufseren würde mit dem Chor auch der Thurm zu sehr verlieren. Es ist deshalb die Form der flachgedeckten Basilika gewählt. Als Stützen der Mittelschiffmauer dienen Säulen, nur die dem Thurm zunächst stehenden sind als Pfeiler behandelt, weil sie zugleich die Orgelbühne tragen. In der Höhe schliefsen sich die Säulen den im Chor stehenden an und bringen auf diese Weise den neuen Bautheil in enge Beziehung zum alten. Durch die Längstheilung des Schiffes in fünf Arkaden — während Gewölbekonstruktion deren vier verlangt hätte — ergibt sich ein angenehmes Verhältnifs zu dem kleinen Chor und wird zugleich die Höhenentwicklung in angemessener Weise beschränkt. Die Höhe der Säulen ist ungefähr gleich der Hälfte der Mittelschiffsweite und ergibt $2^1/_2$mal genommen die ganze innere Höhe des Mittelraumes. Wie der alte Chorbogen durchaus ungegliedert ist, so müssen es auch die Arkadenbögen des Schiffes sein, und ebenso schmucklos bleibt die Wandfläche über denselben. Nur auf gute Proportionen konnte und mufste Werth gelegt werden, namentlich auch bei der Anordnung der — nothwendig kleinen — Fenster. Die Wandfläche kann später durch Malerei geschmückt werden, und die grofse Fläche über dem Chorbogen eignet sich vorzüglich zu einem Triumphgemälde, wie es manche der alten christlichen Basiliken aufweisen (vgl. Fig. 2 und 3). Die Seitenschiffe erhalten den Säulen gegenüber leichte Mauerverstärkungen, die miteinander — den Arkaden entsprechend — durch Bogen verbunden sind; es wird hierdurch sowohl der Gegensatz wie die Verbindung mit dem Hauptschiff klar betont.

In der äufsern Ansicht (Fig. 4 und 5) sind die Seitenschiffe als der untergeordnete Theil durchaus schmucklos geblieben, selbst unter dem Sims haben sie zum Unterschied vom Chor keinen Bogenfries, sondern nur eine Reihe von einfacher wirkenden Kragsteinen. Wie dann die Entwickelung in wagerechter Richtung durch das mit Bogenfries gezierte Chorhaus fortschreitet und in der mit Lisenen und Bogenfries gegliederten Apsis ausläuft, so findet sie auch nach oben in der durch Lisenen getheilten Mauer des Mittelschiffes einen reicheren und leichten Abschlufs. Das Verhältnifs der einzelnen Theile zu einander und ihre Gruppirung geht zur Genüge aus den Aufrissen hervor; wie das Gesammtbild sich dem vom Dorfe her Kommenden darbieten wird, zeigt die in Fig. 6 gegebene perspektivische Ansicht.

Der zweite Fall (Fig. 7 bis 11) betrifft die Pfarrkirche zu Euskirchen im Kreise Rheinbach.

Hier steht seit dem frühen Mittelalter eine dem hl. Martinus geweihte Pfarrkirche, welche

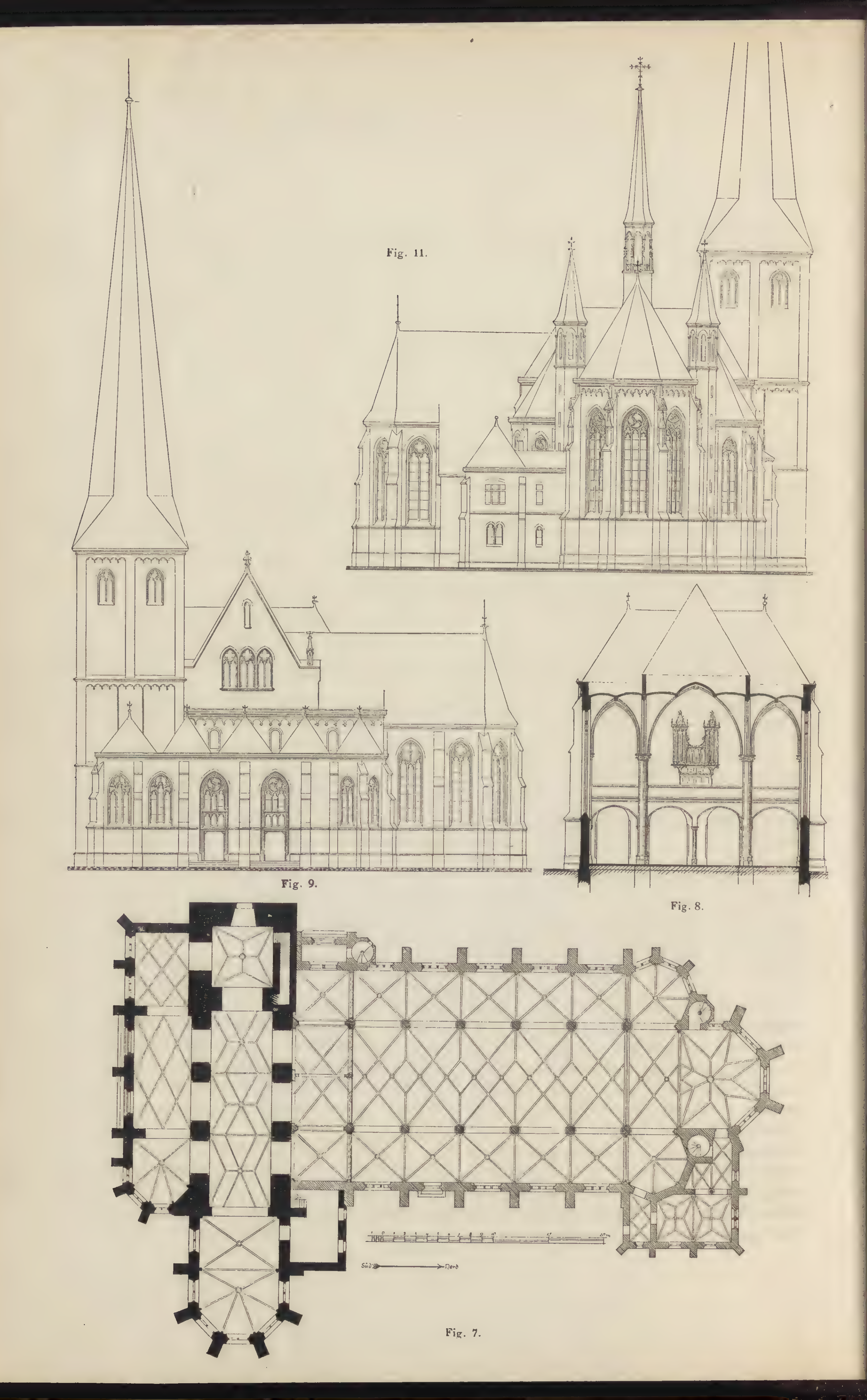


Fig. 11.

Fig. 9.

Fig. 8.

Fig. 7.

bis vor einigen Jahrzehnten dem Bedürfnisse leidlich genügte. Seitdem aber in neuester Zeit der Gewerbefleifs dem Städtchen und damit der Pfarrgemeinde eine gröfsere Ausdehnung gegeben, ist die Herstellung einer gröfseren Kirche ein unabweisbares Bedürfnifs geworden. Durch eine Theilung der Gemeinde, die übrigens sich unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht empfehlen würde und sicher auf lange Jahre hinaus noch nicht nothwendig ist, würde die Schwierigkeit nicht gelöst, denn auch für die Hälfte der Gemeinde ist die Kirche zu klein. Man könnte nun daran denken, eine ganz neue grofse Kirche für die Pfarre an einer anderen Stelle mehr im Mittelpunkte der Stadt zu errichten — die Stadt hat sich nämlich vornehmlich nach einer Seite hinaus ausgedehnt — indessen dürfte auch das eine in mancher Hinsicht wenig glückliche Lösung sein. Was soll aus der alten Kirche werden? Soll sie verfallen? Und dann: wozu die ungeheuren Kosten, welche der Ankauf neuer Grundstücke für Kirche und Pfarrwohnungen verursachen, wenn damit für die Kirchenbesucher doch nur ein paar Minuten gewonnen sind? Wozu der Bau einer ganzen Kirche mit grofsem Thurm, wenn ein Anbau an die alte Kirche mit ihrem Thurm genügt? Es ist ein grofser Unterschied, ob ich z. B. einen Raum von 600 qm anbaue, oder ob ich 800 qm baue und aufserdem noch einen Thurm. Vom finanziellen Standpunkte aus würde es sich also am ehesten empfehlen, zu erhalten, was erhalten werden kann, und hinzuzufügen, soviel nöthig ist. — Am entschiedensten sprechen aber hierfür Gründe der Pietät und Kunst. Auf die ersteren will ich, obschon sie mir als die am meisten durchschlagenden erscheinen, nicht näher eingehen; die letzteren aber mufs ich hervorheben. Wenn nämlich die Kirche auch nicht zu den hervorragenden Kunstwerken im Rheinlande gehört, so besitzt sie doch immerhin einen nicht unbedeutenden künstlerischen Werth; und ein ganz besonderes Interesse bietet sie deshalb, weil man mit einem Blicke eine ganze Geschichte aus ihr herauslesen kann.

Das Bauwerk wie es jetzt dasteht, ist nämlich erst im Laufe von Jahrhunderten so geworden, und sein Kern reicht in's IX. Jahrh. hinauf. Im Jahre 870 wird Euskirchen (Augskirchen) unter den Ortschaften genannt, die Ludwig der Deutsche bei der Theilung Lotharingens, bei der ihm bekanntlich das Rheinland zufiel, erhielt. Dafs damals hier eine Kirche bestanden habe, ist aus mehreren Gründen als sicher anzunehmen, wenn man auch nicht aus dem Namen schliefsen will, dafs die Ortschaft erst um die Kirche herum entstanden sei. Diese Kirche des IX. Jahrh. nun sehe ich in dem jetzigen Mittelschiff, welches bei $5^1/_2$ m lichter Weite eine Mauerstärke von beinahe 2 m aufweist (siehe den Grundrifs Fig. 7). Offenbar sind diese Mauern, welche später erst zu den Seitenschiffen hin weit durchbrochen wurden, viel älter als die oberen Theile der Mittelschiffsmauer, welche aus der Zeit des romanischen Stils, wahrscheinlich aus dem XII. Jahrh. stammen. Diese oberen Mauertheile haben eine viel geringere Dicke als der Unterbau und ziehen sich im Innern bedeutend hinter der Flucht desselben zurück, während sie dieselbe im Aeufsern nach oben fortsetzen. — Im XIII. Jahrh. wurde Euskirchen Stadt, um 1300 hatte es Ringmauern, und diese Zeit der Entwickelung brachte auch die Nothwendigkeit einer Erweiterung der damals schon durch ihr Alter ehrwürdigen Pfarrkirche. Der ausgebildeten Gothik gehört das geräumige Chor an, welches im Aeufsern die Flucht der alten Kirchenmauern fortsetzt, im Innern aber bedeutend breiter sein konnte. Es ist, wie auch das derselben Zeit entstammende Seitenchörchen, mit einfachen Rippengewölben überdeckt. Nun entstanden auch die Seitenschiffe; ihre Netzgewölbe und ein Theil der Mafswerke weisen auf die ersten Zeiten der Spätgothik hin. Auch die flache Decke des Mittellschiffes mufste einem Netzgewölbe weichen. Dieser Zeit gehört auch der mächtige Thurm an, dessen Helm übermäfsig hoch ist, aber in diesem seinem kühnen Aufstreben als ein Ausdruck des stolzen Selbstbewufstseins von Euskirchens Bürgern erscheint. Der Thurm ist bis zum Knauf 70 *m* hoch, während die Gesammtlänge der Kirche einschliefslich des Thurmes nur 41 *m* beträgt. — Von der Ausstattung der Kirche seien noch erwähnt: der altromanische Taufstein, ein Flügelaltar und das ungemein zierliche spätgothische Sakramentshäuschen im Chor. — Es mufs ferner noch erwähnt werden, dafs, wie so häufig im Mittelalter, nahe bei der Kirche die Ringmauer sich hinzog, Reste derselben stehen noch nörd-

lich und westlich derselben, an der Südseite führt die öffentliche Strafse vorbei.

Hier drängt sich nun fast mit Gewalt als einzige nach allen Richtungen befriedigende Lösung ein Erweiterungsbau nach Norden hin auf, welcher die alte Kirche möglichst unversehrt bestehen läfst und sich dem alten Thurme anschliefst. Baurath Blanke in Köln hat das Verdienst, schon vor mehreren Jahren auf eine derartige Lösung hingewiesen und sie in einer Skizze verkörpert zu haben. Von demselben Grundgedanken geht der in den Abbildungen Fig. 7 bis 11 wiedergegebene Vorschlag aus. Um ihn auszuführen, müfste man allerdings den auf dieser Seite stehenden Rest der alten Ringmauer entfernen. Die dagegen geltend gemachten Bedenken werden wohl kaum auf die Dauer aufrecht zu erhalten sein. Diese Ueberreste haben nicht Werth genug, dafs man ihretwegen die Kirchenerweiterung unmöglich machen dürfte. Den nahe der jetzigen Strafse gelegenen Festungsthurm aber könnte man recht wohl nebst einem kurzen Stück der Mauer als ein Denkmal längst vergangener Zeit erhalten und in angemessener Weise wiederherstellen.



Fig. 10.

Der Entwurf selbst bedarf nur weniger Worte der Erklärung. Das nördliche Seitenschiff der jetzigen Kirche, welches mit geradem Schlufs an die Sakristei stöfst und architektonisch der wenigst werthvolle Theil des Gebäudes ist, wird abgerissen, und unmittelbar an das Mittelschiff schliefst sich die neue geräumige Hallenkirche derart an, dafs ihre Mittelachse auf den in Fig. 9 zwischen den beiden Portalen stehenden Strebepfeiler trifft. Durch die alten Arkaden öffnet sich die jetzige Kirche frei

und weit in das Mittel- und das eine Seitenschiff des Neubaues. Das interessante Innere der Kirche bleibt von der Veränderung fast unberührt, selbst das abgebrochene Seitenschiff wird in gewissem Sinne wiederhergestellt, indem an die Stelle seiner Gewölbeträger die ersten Pfeiler des Neubaues nebst einer Mittelsäule treten, auf die sich die gewölbte Orgelbühne stützt (Fig. 7 und 8). Die Abmessungen der Joche, die Fensterbreiten u. s. w. sind möglichst in Harmonie gesetzt mit denen am alten Bau: wie dort Dienste die Gewölbe tragen, so werden auch hier einfache Dienste und für die freistehenden Stützen einfache schlanke Rundsäulen mit schmalen Kapitälen angeordnet, wie dort einfache Kreuzgewölbe und klar gezeichnete Netze den Raum überdecken, so sind hier in den Seitenschiffen Kreuz- und im Hauptschiff Netzgewölbe vorgesehen, welche im Hauptchor in einen Stern auslaufen. Das Chor verlangte eine etwas reiche Anlage, weil dahin die Opferstätte übertragen wird; und es demnach vor dem früheren Chor auch äufserlich einen Vorrang haben mufs. Daher die polygonale Ausbildung der Seitenchöre, daher die Ausbildung der das Hauptchor flankirenden Treppenthürmchen (s. Fig. 7 und 11). Durch die Anlage der Sakristei an der aus dem Grundrifs ersichtlichen Stelle bekommt die Gesammtanlage von allen Seiten einen wechselreichen Abschlufs, von der Ostseite gegenüber dem polygonalen alten Chor die viereckige Sakristei, von der Westseite gegenüber dem viereckigen Thurm und Seitenschiff den polygonalen neuen Chorabschlufs. Die alte Kirche wird zur Vorhalle für die neue, und das alte Chor kann zur Taufkapelle gemacht werden. Auch das Aeufsere derselben nach der Hauptstrafse hin bleibt fast unberührt. Nur mufs die neue Kirche als der künftige Hauptheil des Gebäudes auch hier bereits in die Erscheinung treten, daher gesellt sich dem bisher schon vorhandenen Portal noch ein zweites zu, welche beide nun die Lage des Mittelschiffes angeben. Oben auf die alte Mauer wird aus gleicher Rücksicht ein dem neuen Hauptdach entsprechender Giebel aufgesetzt, durch welchen zugleich der Übergang von der kleinen alten Kirche zu dem hohen Thurm angenehmer vermittelt wird (Fig. 9). Bezüglich der Längsansicht Fig. 10 sei nur darauf hingewiesen, dafs der Gesimsabschlufs des mittleren Thurmgeschosses ganz ungezwungen ein passendes Höhenmaafs für die neue Kirche ergab. Die innere Höhe konnte dabei auf 16 *m* bis zu den Schlufssteinen im Mittelschiff bestimmt werden, eine bedeutende Höhe bei der Mittelschiffsbreite von $9^1/_2$ und der Gesammtweite von 19 *m*. Eine gröfsere Höhe dürfte sich weder für den Innenraum noch für das Aeufsere empfehlen; hier würde sie dem Hauptthurme seine freie, beherrschende Stellung durchaus nehmen. Es ist als ein glücklicher Umstand zu betrachten, dafs der Thurm für die alte Kirche zu hoch war; für die neue ist er wie gemacht. Eine wie prächtige Gruppirung sich in Folge dessen ergiebt, geht auch aus der neuen Choransicht (Fig. 11) hervor. Wie die Verhältnisse der Fensterabtheilungen in den Seitenmauern mit ihrem Dachabschlufs dem oberen Thurmgeschofs entsprechen, die Höhe der Seitenchorabschlüsse das neue Chor mit dem alten in Beziehung setzen und dergleichen wird der aufmerksame Leser aus den Skizzen besser als aus einer Erklärung ersehen. Die ornamentale Ausbildung ist mäfsig gehalten, dem Stil der letzten Bauperiode des alten Baues entsprechend, ruhig und klar in den Formen. Im Aeufseren ist die neue Kirche vor der alten nur durch den Bogenfries unter dem Hauptgesims ausgezeichnet, und den schrieb der Thurm vor, wie er hierin auch wieder ein Mittel gab, Altes und Neues eng miteinander zu verbinden.

Essen. Joseph Prill.

Bücherschau.

Von der „Geschichte der Kölner Malerschule", deren I. Lieferung in dieser Zeitschrift (Bd. VIII, Sp. 291) angezeigt wurde, ist vor Kurzem die II. Lieferung erschienen. Dieselbe umfafst 33 Tafeln, von denen die eine Hälfte Bilder des Kölner Museums wiedergibt, die andere solche aus dem Kölner Dom und St. Severin, aus den Museen von Frankfurt, Darmstadt, Utrecht, Paris sowie aus mehreren Privatsammlungen. Fast alle bedeutenderen kölnischen Meister vom Beginne des XIV. bis gegen die Mitte des XVI. Jahrh. sind hier vertreten, ohne dafs jedoch für einen derselben der von Firmenich-

Richartz nachgewiesene Name des Hermann Wynrich von Wesel adoptirt worden ist. Von den Brüstungsmauern des Domchores und aus der Krypta von St. Severin erscheinen hier zuerst einige Abbildungen, Stephan Lochner glänzt hier durch seine bedeutsamsten Schöpfungen, der Meister des Marienlebens durch den Cueser Altar, der Meister der hl. Sippe durch seine hervorragendsten Leistungen, Bartholomäus Bruyn durch zwei Gemälde im Privatbesitz. Alle helleren Bilder sind vorzüglich gelungen in der photographischen Aufnahme und in der Lichtdruckreproduktion, welche durch einen dem Kreidepapier aufgestrichenen Lack die volle, glänzende Wirkung der Photographie erhält; bei den dunkel gestimmten Bildern ist in den Tiefen der Mangel farbenempfindlicher Platten nicht ganz zu verkennen.

Die III. Lieferung soll noch in diesem Jahre erscheinen und in Verbindung mit ihr „ein historisch geordnetes Verzeichnifs sämmtlicher Abbildungen, aufserdem ein erklärender Text mit einer geschichtlichen Darstellung der Kölner Malerschule". Da für diesen bekanntlich Scheibler und Aldenhoven sich verbündet haben, so darf ihm mit besonderem Vertrauen entgegengesehen werden. Schnütgen

---

Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule von Eduard Firmenich-Richartz. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 4 Textabbildungen. Separat-Abdruck aus der „Zeitschrift für christliche Kunst". Düsseldorf 1896, Verlag von L. Schwann. (Preis 4 Mk.)

Die im letzten Jahrgang unserer Zeitschrift erschienenen vortrefflichen Artikel, welche in die Entwickelung der Kölner Malerschule ungeahntes Licht und die so viel ventilirte Meister-Wilhelm-Frage endlich zur Lösung gebracht haben, sind in diesem stattlichen Hefte vereinigt, welches als eine Art von Inaugural-Dissertation des strebsamen Autors zu betrachten ist und als seine Einführung in die akademische Lehrthätigkeit, zu der ihm auch an dieser Stätte seiner Studien und seines Ruhmes die besten Glückwünsche dargebracht seien. D. H.

Musée national du Louvre. Catalogue des ivoires par Emile Molinier, Conservateur. Paris 1896. Librairies-Imprimeries Réunies (7 rue St. Benoit).

Zu den reichsten Sammlungen mittelalterlicher Elfenbeinskulpturen zählt die des Louvre, und auf dem Gebiete der französischen Erzeugnisse aus der Glanzperiode des XIII. und XIV. Jahrh. übertrifft sie an Zahl alle anderen. Mit ihrer Beschreibung beginnt Molinier die Serie der Kataloge seiner Abtheilung, aus welcher diejenigen über die Bronzen, die keramischen Objekte, die Holzskulpturen und Möbel, die Glasgefäfse und -Gemälde, die Intaglien, die Erzeugnisse der Goldschmiedekunst und Emaillerie allmählich folgen sollen. — Eine Lichtdrucktafel und zahlreiche Holzschnitte illustriren den 366 Seiten umfassenden Band, der von 244 Gegenständen eine mehr oder weniger umfängliche Beschreibung, und mit Recht nur durch diese, über die Entwickelung der Elfenbeinplastik vom VI. Jahrh. bis in das unserige hinein einen Ueberblick bietet. Gut, wenn auch nicht gerade glänzend (durch 36 Nummern), ist die italienische, deutsche, byzantinische Kunst bis zum Ausgang des XII. Jahrh. vertreten, und den Schlufs der letzteren bildet ein merkwürdiger Koffer mit arkaturenmäfsig geordneten rohen Standfiguren von Knochen, wie sie in deutschen Sammlungen öfters begegnen (auch im Domschatz zu Fritzlar) und bisher zumeist auch als deutsche Arbeiten des VIII. bis XII. Jahrh. angesprochen wurden, vom Verfasser aber mit guter Begründung für orientalische Nachbildungen deutscher Vorbilder erklärt werden. Fast ausschliefslich französischen Ursprungs sind die herrlichen, vom Verfasser mit besonderer Vorliebe behandelten Gebilde der früh- und hochgothischen Epoche, unter denen die Krönung Mariens und die Gottesmutter aus der Sammlung Soltykoff, sowie die vor Kurzem erworbene Kreuzabnahme die höchste Spitze der französischen Elfenbeinplastik bezeichnen. Von der spätgothischen Periode an vertheilen sich die Leistungen wieder unter die Italiener, Flamländer, Franzosen, Spanier, und mit grofser Sicherheit werden jeder Nation die bezüglichen Verdienste zuerkannt. — So erscheint der Katalog als eine objektive, gründliche Arbeit, welche einen über den unmittelbaren Zweck weit hinausgehenden Werth besitzt, eine wahre Musterleistung, weil sehr geeignet, den richtigen Weg zu zeigen für die Behandlung der grofsen Museumskataloge, die immer mehr zu den Etappen auf dem Gebiete der kunstwissenschaftlichen Forschung sich ausbilden. Schnütgen.

Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen veröffentlicht Bendixen in »Bergen Museums Aarborg«, 1894 bis 1895, Nr. VIII, wiederum drei Altartafeln aus dem Anfange des XIV. Jahrh. aus den Kirchen von Nes und Lyster im Sognefiord und Odde im Hardanger. Die Mitte stellt die thronende Gottesmutter dar und zwar auf der ersten und dritten Tafel zwischen je zwei Szenen aus ihrem Leben, auf der zweiten Tafel zwischen je vier eigenthümlichen legendarischen Darstellungen. Die eine dieser Serien (links) bezieht sich auf den Verschwender, der, um Geld zu gewinnen, dem Teufel seine Frau verkaufte, für welche die hl. Jungfrau eintrat, die andere auf Christen, welche gegen Heiden und ein furchtbares Ungeheuer ankämpfen, welchen sie ein geschnitztes Bild der Gottesmutter entgegenhalten, vor dem sie nachher danksagend für die Abwendung der Gefahr auf den Knieen liegen. — Die Szenen selbst, ihre stilistische und technische Behandlung, verleihen auch diesen vom Verfasser vorzüglich erläuterten Frontalien einen besonderen archäologischen Werth. S.

Unter den Meyer'schen Reisebüchern hat sich das Rom und die Campagna behandelnde von Dr. Th. Gsell-Fels von Anfang an durch eingehende Berücksichtigung der Kunstdenkmäler ausgezeichnet. Dieser Vorzug ist der soeben erschienenen IV. Auflage in ganz besonderem Maafse zu Theil geworden, indem die vielfachen Forschungsresultate der letzten Jahre so sorgsame Verwendung gefunden haben, dafs manche Theile vollständig umgearbeitet erscheinen. R.







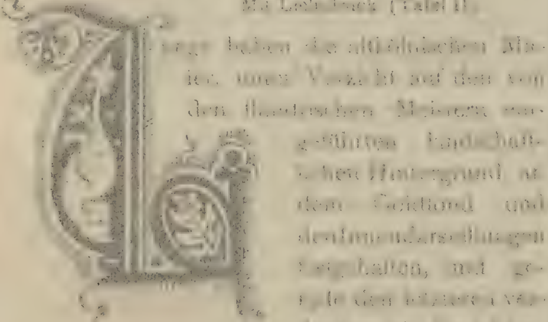
Altkölnisches Verkündigungsbild.

(Köln, Wallraf-Richartz-Museum.)

Abhandlungen.

Altkölnisches Verkündigungsbild im Wallraf-Richartz-Museum.

Mit Lichtdruck (Tafel II).



ange haben die altkölnischen Maler, unter Verzicht auf den von den flandrischen Meistern eingeführten landschaftlichen Hintergrund, an dem Goldgrund und den Innenraumdarstellungen festgehalten, und gerade den letzteren verdanken wir die schätzenswerten Beiträge zur mittelalterlichen Zimmerausstattung. Die Verkündigungsszene zeichnet sich durch einen besonderen Reichthum an beweglichen Mobilien aus, und für Wandbekleidung und Bodenbelag, für Möbel und Vorhänge, für Stickereien und Beschlagbänder, für Vasen, Leuchter und manches Andere gibt es kaum eine dankbarere Fundgrube, als diese bereits in der altchristlichen Periode, namentlich aber im Mittelalter sehr beliebte Darstellung. Auch die auf dem nebenstehenden Lichtdrucke vorgeführten, ursprünglich 0,45 m hohen, 0,30 m breiten, mit 27 und 28 bezeichneten Tafeln des Kölner Museums, welche auf einen tüchtigen Schüler von Hermann Wynrich zurückzuführen sind (vgl. diese Zeitschrift Bd. VIII, Sp. 183), verdienen wie in anderer, so in dieser Hinsicht Beachtung. Die Sitzbank und der von einem Faltstuhl bekrönte Betschemel, vor denen die hl. Jungfrau kniet, sind in einfachen Formen mehr decorativ, aber doch recht charakteristisch für die kölnische Möbelbehandlung wiedergegeben, und was in ihnen als malerisch wirkende Beigabe untergebracht ist, erscheint der Wirklichkeit so treu nachgebildet, dafs es dafür als unmittelbare Vorlage verwendbar ist. Die beiden röthlichen Kissen, zu denen es an Original-Parallelen nicht fehlt, sind mit weifslichen Randeinzügen bestickt, deren Mittelpunkt ein [illegible] bildet und als eine in Quadrate eingetheilte, abwechselnd mit Vierpässen und Schraffirungen verzierte, von Fransen eingefafste Leinenstickerei, weifses Muster auf grauem Grund, gibt sich die Decke des Betpultes zu erkennen. Den Hintergrund bildet ein Teppich mit dem in reihenförmiger Anordnung sich wiederholenden Monogramm, welches zu den allerbeliebtesten Ornamenten der gothischen Periode gehört. Auf einem aus röthlichen und grünlichen Marmorplättchen zusammengesetzten Fliesenboden erscheint der Engel, auf einem Gratwerk (opus spicatum) Belag die hl. Jungfrau und alle diese Einzelheiten vereinigen sich ornamental wie koloristisch zu einem überaus harmonischen Effekt. Zu diesem wirkt namentlich auch die farbige Behandlung der Kostüme mit, der die zarten und duftigen Töne der altkölnischen Schule mit ihren weich vertriebenen Lichtern einen besonderen Anreiz verleihen, ganz entsprechend der Haltung und dem Ausdrucke der Figuren. Die milchweifse Tunika des Erzengels wird durch den grünlichen Mantel mit seinem mehrfach sehr geschickt hervortretenden röthlichen Futterumschlag zumeist verdeckt und die schillernden Flügel mit den goldenen Pfauenfedern bilden treffliche Gegensätze. Ebenso glücklich kontrastiren das violette Kleid und der bläuliche Ueberwurf der Gottesmutter, die mit demüthig über die Brust gekreuzten Händen den [illegible] Worten des Gottesboten lauscht, der selbst eine halb knieende, halb schreitende Haltung einnimmt, auf seinem Spruchband den himmlischen Grufs zeigend, durch zarte Hand- und andachtsvolle Kopfbewegung ihn begleitend. Diese beiderseitige Konstellation ist bekanntlich im XV. Jahrh. die vorherrschende, im Unterschiede von den früheren Jahrhunderten, welche, dogmatisch korrekter, die Gottesmutter anfänglich sitzend, dann stehend, dann sich erhebend, auch den Gottgesandten anfangs in völlig aufrechter Geberde, erst in der neueren Zeit fliegend darstellt. Dem frommen Gemüthe sagt die spätgothische Auffassung am meisten zu, und wenn zu ihr die anmuthsvollen Bewegungen, der harmonische Faltenwurf, die innige Empfindung, die ganze weihevolle Stimmung hinzukommt, welche die altkölnischen Meister vor fast allen anderen auszeichnet, dann erscheint der überirdische Eindruck erreicht, der den eigentlichsten Zweck der religiösen Kunstwerke bildet.

Schnütgen.



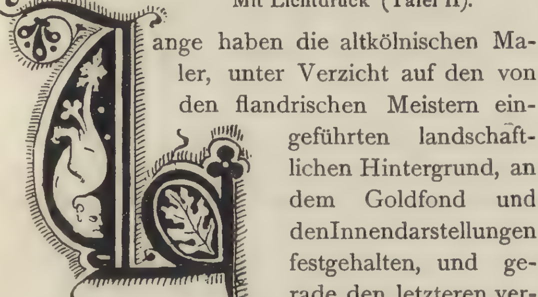


[illegible] Verkündigungsbild

Abhandlungen.

Altkölnisches Verkündigungsbild im Wallraf-Richartz-Museum.

Mit Lichtdruck (Tafel II).



ange haben die altkölnischen Maler, unter Verzicht auf den von den flandrischen Meistern eingeführten landschaftlichen Hintergrund, an dem Goldfond und denInnendarstellungen festgehalten, und gerade den letzteren verdanken wir die schätzbarsten Beiträge zur mittelalterlichen Zimmerausstattung. Die Verkündigungsszene zeichnet sich durch einen besonderen Reichthum an bezüglichen Motiven aus, und für Wandbekleidung und Bodenbelag, für Möbel und Vorhänge, für Stickereien und Bucheinbände, für Vasen, Leuchter und manches Andere gibt es kaum eine dankbarere Fundstätte, als diese bereits in der altchristlichen Periode, namentlich aber im Mittelalter sehr beliebte Darstellung. Auch die auf dem nebenstehenden Lichtdrucke vortrefflich reproduzirten 0,48 *m* hohen, 0,36 *m* breiten, mit 27 und 28 bezeichneten Tafeln des Kölner Museums, welche auf einen tüchtigen Schüler von Hermann Wynrich zurückzuführen sind (vgl. diese Zeitschrift Bd. VIII, Sp. 333), verdienen wie in anderer, so in dieser Hinsicht Beachtung. Die Sitzbank und der von einem Baldachin bekrönte Betschemel, vor denen die hl. Jungfrau kniet, sind in einfachen Formen mehr dekorativ, aber doch recht charakteristisch für die kölnische Möbelbehandlung wiedergegeben, und was in ihnen als malerisch wirkende Beigabe untergebracht ist, erscheint der Wirklichkeit so treu nachgebildet, daſs es dafür als unmittelbare Vorlage verwendbar ist. Die beiden röthlichen Kissen, zu denen es an Original-Parallelen nicht fehlt, sind mit weiſslichen Rankenzügen bestickt, deren Mittelpunkt ein m bildet und als eine in Quadrate eingetheilte, abwechselnd mit Vierpässen und Schraffirungen verzierte, von Fransen eingefaſste Leinenstickerei, weiſses Muster auf grauem Grund, gibt sich die Decke des Betpultes zu erkennen. Den Hintergrund bildet ein Teppich mit dem in reihenförmiger Anordnung sich wiederholenden Monogramm, welches zu den allerbeliebtesten Ornamenten der gothischen Periode gehört. Auf einem aus röthlichen und graulichen Marmorplättchen zusammengesetzten Fliesenboden erscheint der Engel, auf einem Gratwerk- (opus spicatum), Belag, die hl. Jungfrau, und alle diese Einzelheiten vereinigen sich ornamental wie koloristisch zu einem überaus harmonischen Effekt. Zu diesem wirkt namentlich auch die farbige Behandlung der Kostüme mit, der die zarten und duftigen Töne der altkölnischen Schule mit ihren weich vertriebenen Lichtern eine besondere Anmuth verleihen, ganz entsprechend der Haltung und dem Ausdrucke der Figuren. Die milchweiſse Tunika des Erzengels wird durch den grünlichen Mantel mit seinem mehrfach sehr geschickt hervortretenden röthlichen Futterumschlag zumeist verdeckt und die lichtblauen Flügel mit den goldenen Pfauenfedern bilden treffliche Gegensätze. Ebenso glücklich kontrastiren das violette Kleid und der bläuliche Ueberwurf der Gottesmutter, die mit demüthig über der Brust gekreuzten Händen knieend den Worten des Gottesboten lauscht, der selber eine halb knieende, halb schreitende Haltung einnimmt, auf seinem Spruchband den himmlischen Gruſs zeigend, durch zarte Hand- und andachtsvolle Kopfbewegung ihn begleitend. Diese beiderseitige Konstellation ist bekanntlich im XV. Jahrh. die vorherrschende, im Unterschiede von den früheren Jahrhunderten, welche, dogmatisch korrekter, die Gottesmutter anfänglich sitzend, dann stehend, dann sich erhebend, auch den Gottgesandten anfangs in völlig aufrechter Geberde, erst in der neueren Zeit fliegend darstellt. Dem frommen Gemüthe sagt die spätgothische Auffassung am meisten zu, und wenn zu ihr die anmuthsvollen Bewegungen, der harmonische Faltenwurf, die innige Empfindung, die ganze weihevolle Stimmung hinzukommt, welche die altkölnischen Meister vor fast allen anderen auszeichnet, dann erscheint der überirdische Eindruck erreicht, der den eigentlichsten Zweck der religiösen Kunstwerke bildet.

Schnütgen.

Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwickelung.

II. Die altchristliche Basilika.



ls das Christenthum in die Welt eintrat, sah es sich von einer zur höchsten Vollendung gediehenen Kultur umgeben. Universaler und glänzender hatte sich der menschliche Geist noch nie entfaltet als in der griechisch-römischen Menschheit. Diese Civilisation bot das Bild allseitiger, folgerichtiger Durchbildung und imposanter Geschlossenheit. Nicht allein Litteratur und Kunst, ebensosehr auch Recht und Sitte, Politik und Verwaltung, das gesammte Staatswesen und der Organismus der Gesellschaft zeigen dieselben wohlbekannten Züge. Mögen wir die Schicksale des Imperiums und das Genie seiner Staatsmänner studiren oder uns in die Gedankengänge der Philosophen vertiefen oder der Sprache der Dichter lauschen, es umfängt uns die gleiche klassische Atmosphäre. Auch die Verschiedenheit der Völker, welche der eiserne Arm Roms umspannt hielt, vermochte daran nichts Wesentliches zu ändern; soweit sie an dem höhern Kulturleben der Zeit theilnahmen, hat die Gebieterin an der Tiber es verstanden, sie in den Bannkreis ihrer Weltanschauung zu ziehen.

Es war unmöglich, dafs die Kirche sich gegen diesen übermächtigen Einflufs vollkommen abgeschlossen hätte; denn sie athmete selbst in der Luft der Antike, und ihre Gläubigen waren zugleich auch lebendige Glieder jener Kulturordnung. Noch ein tieferer Grund wirkte dazu mit. Das klassische Alterthum war die Verwirklichung der Humanität, soweit sie durch blofs natürliche Kräfte erreichbar war; ohne das verklärende Licht und die emporhebende Macht der Offenbarung hätte das rein Menschliche, alles in allem genommen, sich zu keiner gröfseren Entwickelung erheben können. An dieses mufste auch das Christenthum, als die Vollendung der Natur, anknüpfen. Die Apologetik der Kirchenväter, von Justin dem Märtyrer an, wird nicht müde, dem gebildeten Heidenthum den gleichen Gedanken zu predigen, den Tertullian in das schlagende Wort von der anima naturaliter christiana zusammengefafst hat.

Könnte es gegenüber der Kunst anders sein? Wenn etwas die unbestreitbare Gröfse, die innere Gediegenheit und die Formvollendung der Antike verräth, dann ist es ihre Plastik und Architektur. Als die Kirche anfing, ihre Gotteshäuser zu bauen, mufste ihre Hand, dem natürlichen Zuge folgend, in diesen Schatz greifen. Auf denselben Konstruktionsprinzipien, wie die heidnischen Bauten Roms, beruht auch die christliche Basilika. Ein einfaches, in strengster Gleichmäfsigkeit zusammengesetztes System tragender Glieder, die Säulenreihen stützen die schlichten Hallen. In langer, mit starrer Konsequenz sich fortbewegender Linie verbindet der Architrav die Stützen, oder überspannt sie der einförmige Rhythmus der Arkaden. Sowohl unter jener gehäuften Nebeneinanderordnung völlig gleicher Theile wie in der ausschliefslichen Betonung der Horizontalen verbirgt sich ein echt römischer Kulturgedanke. Genau nach diesem Gedanken richtet sich auch der Bau des Rechtes und Staates, die keine organische Gliederung des Volkes, kein allmähliches Aufsteigen von der breiteren Masse zu höheren, gesellschaftlichen Ordnungen kennen, sondern nur die unterschiedlose Menge der Bürger gegenüber den Trägern der Herrschaft. Und wie die politische und soziale Weisheit des Römerthums nicht elastisches Streben und Gegenstreben der Volkskräfte befördert, sondern alles unter der Last der Gewalt hält, so wird auch die konstruktive Aufgabe der Baukunst nur durch passives Tragen gelöst, ohne eine Spur von dem freien Spiel des Druckes und Gegendruckes, das in der späteren Kirchenbaukunst in steigendem Maafse herrschend wird. Mit jenem Grundsatze steht in innerem Zusammenhange die dem antiken Wesen eigenthümliche Neigung, statt in die Höhe und Tiefe, mehr in die Weite zu gehen. Das politische Ideal war nicht sowohl auf intensive Entwickelung als auf Welteroberung gestellt, und das ethische Ideal nicht auf Läuterung hergebrachter Volkssitte, sondern auf Ausbreitung der heimischen Art. Im Einklange damit erscheinen die Bauten breit hingelagert, ihre Grofsartigkeit vorwiegend in der horizontalen Ausdehnung suchend. Dem nämlichen Kulturgesetze ist auch die Basilika gefolgt: langgestreckte Hallen, breite, gehäufte Schiffe von mäfsiger Höhe, abgeschlossen durch flache Decken, gekrönt durch Dächer von geringer Steigung.

Auch die wichtigste architektonische Einzelheit, die Säule, entlehnten die christlichen Bau-

meister ihren heidnischen Vorgängern. Wer einmal die Feinheit und Eigenart nicht blofs der klassischen Baukunst, sondern auch des klassischen Geistes überhaupt, mit vollen Zügen geniefsen will, mufs sich in das Studium der Säule vertiefen. Mit welch praktischer Klarheit und zugleich leichter Eleganz erscheinen in dem Verhältnisse von Gebälk und Stütze die Gegensätze zwischen Getragenem und Tragendem, Wagerechtem und Senkrechtem, Passivem und Aktivem, Sichsenkendem und Strebendem, dem Quadratischen und Kreisförmigen aufgelöst und zu höherer Einheit verschmolzen. Dieselbe sanfte und doch charakteristisch fühlbare Bewegung, die durch die antiken Versmaafse und den rhetorischen Satzbau geht, pulsirt auch in der Säule: die kraftvoll schwellende Basis liegt breit und fest auf dem Boden und läfst aus sich in energischem Aufsteigen den Schaft hervorgehen, der durch seine allmähliche Anschwellung und Verjüngung das Basenmotiv langsam ausklingen läfst, um dann wieder mit raschem Anlaufe in dem ausstrahlenden Kapitäl sich dem auflagerndem Balken entgegenzustrecken. Das konstruktiv Nothwendige und das dekorativ Freie durchdringen und erfüllen sich vollkommen und bedingen durch ihr echt antikes Maafshalten die unerschöpfliche Schönheit dieser architektonischen Bildung. Sowohl die gemessene Beweglichkeit und einschmeichelnde Grazie des griechischen Geistes als auch die Kraft und Prunkliebe des römischen Charakters finden in der Säule Gelegenheit, voll hervorzutreten. Wir begreifen es, dafs die christliche Kunst auf ein Bauglied nicht verzichten konnte, das eine solche Fülle des edelsten klassischen Wesens in sich schlofs. Sie ruhte damit tief in dem ästhetischen Fühlen der Zeit. Von demselben unwillkürlichen Takt geleitet, schlofs sie sich an die alten Formen der Ornamentik an, bei der auch klassisches Leben durch jede Linie kreist.

In hohem Grade bemerkenswerth ist der Umstand, dafs die Basilika mit geringen Abweichungen überall dasselbe Schema zeigt, in Rom und Afrika, in Spanien und den römischen Provinzen diesseits der Alpen, dafs nirgendwo sich landschaftliche Sonderstile ausgebildet haben. Das ist eine von allen andern Kunstepochen abweichende Erscheinung, die sich nur erklären läfst aus der straffen Einheit des römischen Reiches und seiner welterobernden Kultur. In ihren Armen erwuchs die Kirche und erwuchs die kirchliche Kunst.

Indefs herrscht doch auf vielen andern Punkten auch ein starker Widerstreit zwischen der antiken Weltanschauung und der der Kirche. Natürlich, denn diese war christlich und jene heidnisch. Ebenso natürlich wird man daher einen Unterschied, ja geradezu Gegensatz zwischen dem christlichen Kirchenbau auf der einen und dem heidnischen Profan- und Tempelbau auf der andern Seite finden.

Wenn auch der Klassicismus, das Wort in seiner weitesten Bedeutung genommen, nach der Verwirklichung des reinen Menschheitsideales strebte, so hatte er doch, und vornehmlich in der Kaiserzeit, Ausgestaltungen gewonnen, die mit der natürlichen Wahrheit und Sittlichkeit in schneidendem Gegensatze standen. Das philosophische Denken hatte sich in materialistischen Skepticismus oder Pantheismus verirrt. Das sittliche Gefühl gipfelte in schaler Selbstsucht, in Verachtung der Menschenrechte und Menschenwürde des Einzelnen. Es wurde entnervt durch ein unbeschränktes Jagen nach Genufs, wobei der Kult der niedersten Sinnlichkeit als nichts Böses mehr erschien. Das einzige Ideal für das öffentliche Leben war der Staat geworden, dessen Genius in der Person des Kaisers zu göttlicher Verkörperung gekommen war; der Staat beanspruchte den ganzen Menschen, nur um seinetwillen war der Einzelne da. Auch das Sinnen und Trachten edlerer Naturen war ganz im Diesseits beschlossen; um den Funken des Göttlichen, der in jeder Menschenseele glimmt, hatte sich wie dichter Nebel eine übersättigte Kultur gelegt. Mit diesen Auswüchsen des antiken Wesens, die nicht vereinzelte Abartungen darstellen, sondern tief und weit in der gesammten Kultur des Zeitalters verzweigt waren, fühlte sich das Christenthum in vollendetem Widerspruche. Es ging von einer rein geistigen Gotteslehre und transcendenter Philosophie aus; es forderte eine erhabene und vom Göttlichen erfüllte Sittlichkeit; es pflegte eine begeisterte Weltverachtung; es hatte die Gleichberechtigung aller vor Gott und die gegenseitige Bruderliebe zum Grundgesetz; es war eine Religion des Geistes und des Jenseits. In ihrer entschlossenen Abwendung von der bestehenden Welt, die man im Zeitalter der Verfolgungen wohl begreifen kann, hatten sich die Christen allmählich gewöhnt, im Heidenthum das Dämonische zu erblicken. Auch nachdem das Kaiserthum christlich geworden

war, und die Masse der Bevölkerung sich langsam der Kirche zuwandte, wirkte jene Stimmung unwiderstehlich nach, und blieb ein Gefühl der Entfremdung zwischen dem christlichen Geiste und dem Geiste der Antike bestehen. Die religiöse Macht des Christenthums hat zwar ihre umbildende und läuternde Arbeit an der alten Menschheit begonnen und auch manchen heidnischen Formen allmählich anderes Leben eingeflöfst. Bevor sie jedoch diese Aufgabe vollenden konnte, fiel die römische Welt und die klassische Kultur der Auflösung anheim, und man kann sogar die Frage aufwerfen, ob es der Kirche je gelungen sein würde, das Ergebnifs einer tausendjährigen Geschichte in ihrem Sinne vollständig umzuschaffen. Jedenfalls blieb auch in der Glanzzeit des christlichen Alterthums, im IV. und V. Jahrh., dem kirchlichen Bewufstsein tief die Ueberzeugung eingesenkt, dafs eine weite Kluft der Ideen zwischen Kirche und Welt gähne. Das reifste und tiefsinnigste Werk des hl. Augustinus, die Civitas Dei, ist diesem Gedanken entsprungen und hat ihn für die Zukunft lebendig erhalten.

Es wäre auffallend, wenn die gegensätzliche Stellung des „Gottesstaates" und des „Weltstaates" nicht in der äufsern Erscheinung des Kirchenbaues sich wiederspiegelte. Schon in der Lage der christlichen Gotteshäuser spricht sie sich aus. Weggerückt von den Plätzen und Wegen, auf denen der ruhelose Verkehr sich wälzt, und nach antiker Sitte die Geschäfte der Bürger sich abwickeln, liegt die Basilika in feierlicher Einsamkeit. Zwischen den Schwellen, die in das Heiligthum führen, und dem Lärm der Strafse scheidet das rings von hohen Mauern umschlossene, überraschend grofs angelegte Atrium. Seine von heiligem Frieden durchwehten Säulengänge lassen keinen Laut von dem wogenden Leben der Welt in die erhabene Stille des Innern dringen. Die Pforten der Basilika sind im Schatten des Narthex den profanen Blicken entzogen. Ehe der Christ sich ihnen näherte, tauchte er waschend seine Hände in den Cantharus, der mitten in der Area des Atriums stand, zum Zeichen, dafs er keine Gemeinschaft hätte mit dem, was draufsen war, dafs er rein von ihrer Befleckung in die Gemeinde träte. Die alte Feindschaft von Welt und Kirche, die in den Jahrhunderten der Verfolgung die Christengemeinde gezwungen hatte, sich in der Verborgenheit des Tricliniums oder der Privatbasilika eines patrizischen Hauses oder auch unter dem Schutze der schweigsamen Nacht in den Katakomben zu versammeln, bewog als fortdauerndes Gefühl innern Geschiedenseins die Kirche, auch als Siegerin sich scheu von der Besiegten zurückzuziehen und ihre Tempel fernab von der Umgebung einer widerchristlichen Kultur zu bauen. Wenn man bedenkt, dafs es sonst ein hervorstechender Charakterzug der antiken Art ist, alles Gemeinschaftliche in den breiten Strom der Oeffentlichkeit zu stellen, wird man darin nichts Zufälliges erblicken.

Demselben Zuge entsprach es, wenn das Alterthum seinen öffentlichen Bauten vor allem ein prunkvolles Aeufsere verlieh und gerade in diesem die Ideen zur Anschauung brachte, die das Werk durchwalteten. Die Profangebäude der Kaiserzeit verrathen in ihrem gewaltigen Aufrisse die ganze Majestät der weltbeherrschenden Roma, in der gleichmäfsigen, aber kraftvollen Gliederung die selbstbewufste Strenge des Militärstaates, in ihrer kühl berechneten, jeder malerischen Wirkung abholden Konstruktion das Volk, dessen Geist in Recht und Politik aufging. Noch mehr erscheint im griechisch-römischen Tempel die künstlerische Gestaltungskraft auf die Aufsenseite gewendet. In den Verhältnissen verständnifsvoll abgewogene, auf die entzückende Wechselwirkung von Licht und Schatten angelegte Säulenumgänge verdecken das eigentliche Tempelhaus. An den Kapitälen, dem Gebälk und Kranzgesims derselben entfalten sich die ruhigen Reize antiker Ornamentik. Akroterien, Friese und Giebelfeld sind mit den höchsten Leistungen plastischer Dekoration geschmückt. Alles athmet heitere Sinnlichkeit und unbekümmerte Lebensfreude, die das Wesen der offiziellen Religion ausmachten.

Wie bietet die Basilika dazu das schneidendste Widerspiel! Ihr beinahe jeden architektonischen und ornamentalen Schmuckes entbehrendes Aeufsere macht einen nüchternen, um nicht zu sagen ärmlichen Eindruck. Anspruchslos erheben sich die aus dem gewöhnlichsten Material, dem Backstein, gefügten Mauern, nur hier und da verbreiten Lisenen und Blendarkaden schwaches Leben darüber. Kunstlos sind die Fensteröffnungen in die glatte Wand gebrochen. Kaum dafs ein einfaches Gesims den Uebergang von den Umfassungsmauern zum Dach vermittelt. Schwer und massig, ohne rhyth-

mischen Schwung steht das Bauwerk da. Die unumgänglichen Einzelglieder, Apsis und Vorhalle, sind wenig organisch angefügt. Das Ganze, bei dem höchstens der westliche Fassadengiebel einige architektonische Gliederung und musivische Zier als dürftige Andeutung der warmen Pracht des Innern zeigt, ist die nachdruckvolle Erklärung, dafs die Kirche ernste Abkehr von der heidnischen Kulturwelt genommen hat. Kein Gegensatz kann schärfer in's Auge springen als der zwischen einem heidnischen Tempel und einer christlichen Basilika. Jener ist, entsprechend der innern Leere und glänzenden Veräufserlichung des Heidenthums wesentlich Aufsenbau; diese ist ebenso wesentlich Innenbau, weil das Christenthum die Religion der Verinnerlichung ist.

Hier, innerhalb der geheiligten Räume, konnte die Kirche gleichsam ganz als sie selbst sich fühlen und durch nichts gehemmt ihre Natur in die künstlerische Erscheinung treten lassen. Diese Natur war, ebenso wie die allgemeine Weltanschauung des Alterthums, von besonderer Art. Obwohl die Kirche nach ihrem göttlich gegebenen Wesen immerdar dieselbe bleibt, so ist doch in mancher Hinsicht die nähere Ausgestaltung dieses Wesens, die äufsere Form, mit der sie dem Menschen, dem Kinde seiner Zeit, nahe tritt, in den verschiedenen Epochen verschieden. Aus dem Geiste der Zeit fliefst in die Verfassung und den Kultus, in die sittlichen und sozialen Lebensäufserungen ein gewisses Etwas, das auch der alten Kirche ihren eigenthümlichen Charakter aufgedrückt hat. Wenn das Wort nicht mifsverstanden wird, darf man auch von einer innerkirchlichen Kultur und ihren Wandlungen sprechen. In jenen Jahrhunderten ist alles Kirchliche von jener Klarheit und Einfachheit, durch jene Hoheit und Ruhe verklärt, die zu den anziehendsten Seiten der Antike gehören. Solche Züge treten uns einheitlich entgegen in den würdevollen Gestalten der Kirchenväter, in ihren noch von dem klassischen Ideal litterarischen Geschmackes berührten Werken, in der prägnanten Sprache der an Edikte erinnernden Bekenntnifsformeln, in der nach der Art römischer Staatskunst ausgebildeten Stellung der Hierarchie, und nicht zuletzt auch in der schlichten Schönheit und ergreifenden Kraft liturgischer Handlungen und Gebete. Aehnliche Vorstellungen weckt unwillkürlich das Innere der Basilika.

Ein weiter, ungetheilter Raum umfängt den Eintretenden. Wegen der verhältnifsmäfsigen Leichtigkeit der Oberwände und des Daches können die Stützen ziemlich dünn gehalten sein, so dafs der Blick sich kaum gehemmt fühlt, durch den Säulenwald zu schweifen. Die architektonische Kraft des Stiles äufsert sich nur raumschaffend, nicht raumgliedernd. Verstärkt wird diese Wirkung dadurch, dafs die christliche Kunst, ganz im Gegensatze zu der übertreibenden plastischen Ausschmückung, in der sich die sinkende Profanarchitektur gefiel, einer unplastischen Ausdrucksweise huldigte. So erwacht in dem sinnenden Beschauer das Gefühl majestätischer Gröfse, und wenn er mit dem Vorstellungskreise jener Zeiten vertraut ist, erinnert er sich der amplitudo imperii Romani und des altchristlichen Gedankens, dafs nur an den Grenzen des Imperiums auch die Kirche ihre Grenzen finden könne, und dafs das römische Weltreich das nothwendige und für immer unvergängliche Gefäfs für die Katholicität der Kirche sein werde. Echt antik ist es ferner, wenn der Stil die Gröfse der Raumentfaltung nicht in der Höhe, sondern in der Breite sucht; der Geist wird nicht schwindelnd emporgehoben, sondern bekommt die Empfindung mächtiger und gleichmäfsiger Weite. Wie schon früher bemerkt wurde, entspringt dies einer dem Klassischen allgemein einwohnenden Neigung.

Dem an mittelalterliche Denkmäler gewöhnten Auge fällt der gänzliche Mangel an Einzeleffekten und zusammenfassender Gruppirung der Bauglieder auf, statt deren eintönige Symmetrie die gesammte Anordnung beherrscht. Es ist ein Bild der damaligen kirchlichen Organisation der Laien, welcher Abstufung nach Ständen und besondern Vereinigungen ebenso fremd war, wie dem keine Unterschiede unter den Bürgern kennenden und den Genossenschaften so abholden römischen Staatsrechte. Jedes Bisthum bildet eine einzige grofse Gemeinde ohne weitere Eintheilung, deren alleiniger Hirt der Bischof ist, während die übrige Geistlichkeit sozusagen nur sein Gefolge ausmacht. Die Bischöfe und die unterschiedslose Menge ihrer Gläubigen sind die einzigen Kreise, aus denen sich das Ganze der kirchlichen Einheit zusammensetzt. In dem Raume, der die Einzelkirche zu umfassen bestimmt war, mufste diese Idee von selbst auf ihren künstlerischen Ausdruck hindrängen

Während die Schiffe der Basilika in laienhafter Einfachheit und klarer Beleuchtung sich darstellen und jeden Zuges dämmernder Mystik entbehren, die für romanische und gothische Kirchen so bezeichnend ist, liegt ein Ort in ahnungsvollem Halbdunkel, die Concha mit dem Altare, wo die Geheimnisse des Opfers sich vollziehen. Von hier aus weht feierlich und ergreifend der Hauch des Mysteriums der Gemeinde entgegen, und hierher, zum Mittelpunkte des Gottesdienstes, zieht es unwiderstehlich die Herzen. Darum nimmt die Apsis eine centrale Stellung im Baue ein, central nicht im mathematischen Sinne, wohl aber im Sinne ideeller Architektonik. In grofsartiger Perspektive scheinen die Säulenreihen und Mauern sanft zusammenschwingend in der Rundung der Tribuna sich zu vereinigen, in ihrer Wölbung scheinen die ruhig pulsirenden Bogen der Arkaden, die Gesimse des Gebälkes, die Friese und Felder der Oberwände des Mittelschiffes zusammenzuströmen; von jedem Punkte wird das Auge wider Willen hingeleitet zum Altarraume. Von hier aus entwickelt sich gleichsam der ganze Innenraum in gleichmäfsiger Ausstrahlung, weil hier, auf dem Opfertische, die tiefste Quelle der innern kirchlichen Einheit fliefst.

Noch in einer andern Beziehung ist es begründet, wenn das Gebäude in der Apsis seine höhere Einheit findet. Auch das Prinzip der äufsern, der hierarchischen Einheit wird dadurch zur Erscheinung gebracht. An derselben Stelle, wo die perspektivische Linienführung des Langhauses ausklingt, am Endpunkte der Längsaxe des ganzen Bauwerkes, erhebt sich hinter dem Altare der Thronsessel des Bischofs und neben ihm im Halbkreise sich anschliefsend die Sitze des Klerus. Die Gemeinde findet hier ihre einheitliche Spitze, andrerseits aber auch ihr monarchisches Oberhaupt, dem sie in Gehorsam unterworfen ist. Je weniger das Volk kirchlich, und demgemäfs der Bau architektonisch gegliedert ist, desto deutlicher erscheint die Grenzlinie zwischen Geistlichkeit und Laien gezogen. Chorschranken und Ikonostasis sondern scharf das Presbyterium ab, und aufserhalb desselben wird, ganz entgegengesetzt der spätern gottesdienstlichen Ordnung, keine priesterliche Handlung ausgeübt, auch nicht die Schriftvorlesung und Predigt.

Die altchristliche Basilika ist nach allen Seiten hin ein grofsartiges monumentales Zeugnifs für den Geist, der zu ihrer Zeit in Kirche und Gesellschaft waltete. (Forts. folgt.)

Bonn. Heinrich Schrörs.

Die neue St. Martins-Kirche in Düsseldorf-Bilk.

Mit 7 Abbildungen.



ernünftiger Weise kann es einem Zweifel nicht unterzogen werden, dafs es nicht die kleinste Pflicht eines Pfarrers sei, die Denkwürdigkeiten seiner Kirche durch Niederschrift zu bewahren und darzulegen. An der Hand derselben gelangen wir zum Ursprung und bewundern dann entweder das ehrwürdige Alter oder verkünden das neue Wachsthum und küssen dankbar die heiligen Spuren unserer Vorfahren." Dieser Pflicht, von einem seiner ausgezeichneten Vorgänger, Dr. Anton Joseph Flosculus Binterim also betont und umschrieben, hat sich Herr Pfarrer H. Bechem wahrlich nicht entzogen, indem er die Geschichte der lauretanischen Kapelle in Düsseldorf-Bilk, alle einschlägigen Quellen und Akten sorgfältig sammelnd und benutzend, zusammengestellt und herausgegeben.

Doch hiermit sich nicht begnügend hat Ebenderselbe auch von der neuen Kirche im „Düsseldorfer Volksblatt" eine ebenso richtige als eingehende Schilderung geliefert. Um ein wohlgetroffenes Bild sowohl des Vergangenen als des Gegenwärtigen zu bringen, wüfste ich also keinen bessern Weg, als dem verehrten Verfasser der Loretobroschüre und des Volksblattartikels gröfstentheils das Wort zu überlassen; natürlich mit dessen gütiger Erlaubnifs.

Da entrollt sich vor uns ein Bild katholischen Lebens aus der Spätrenaissance und Zopfzeit. Wolfgang Wilhelm, ehemals Pfalzgraf bei Rhein, Herzog von Neuburg, von 1614—1683, Herzog von Jülich und Berg, liefs im Jahre 1641 auf dem Steinacker in Bilk nahe bei der Landstrafse an einem Kreuzwege einen Bildstock mit einem geschnitzten Bilde der hl. Jungfrau Maria unter dem Titel „Hülfe der Christen"

errichten. Zur Feier der Aufstellung dieses Bildes und Einweihung des Bildstockes wurde von den Jesuitenvätern von der Residenzstadt Düsseldorf aus eine Prozession geführt, die zahlreiche Betheiligung fand; ein Jesuitenpater hielt dabei die Festpredigt.

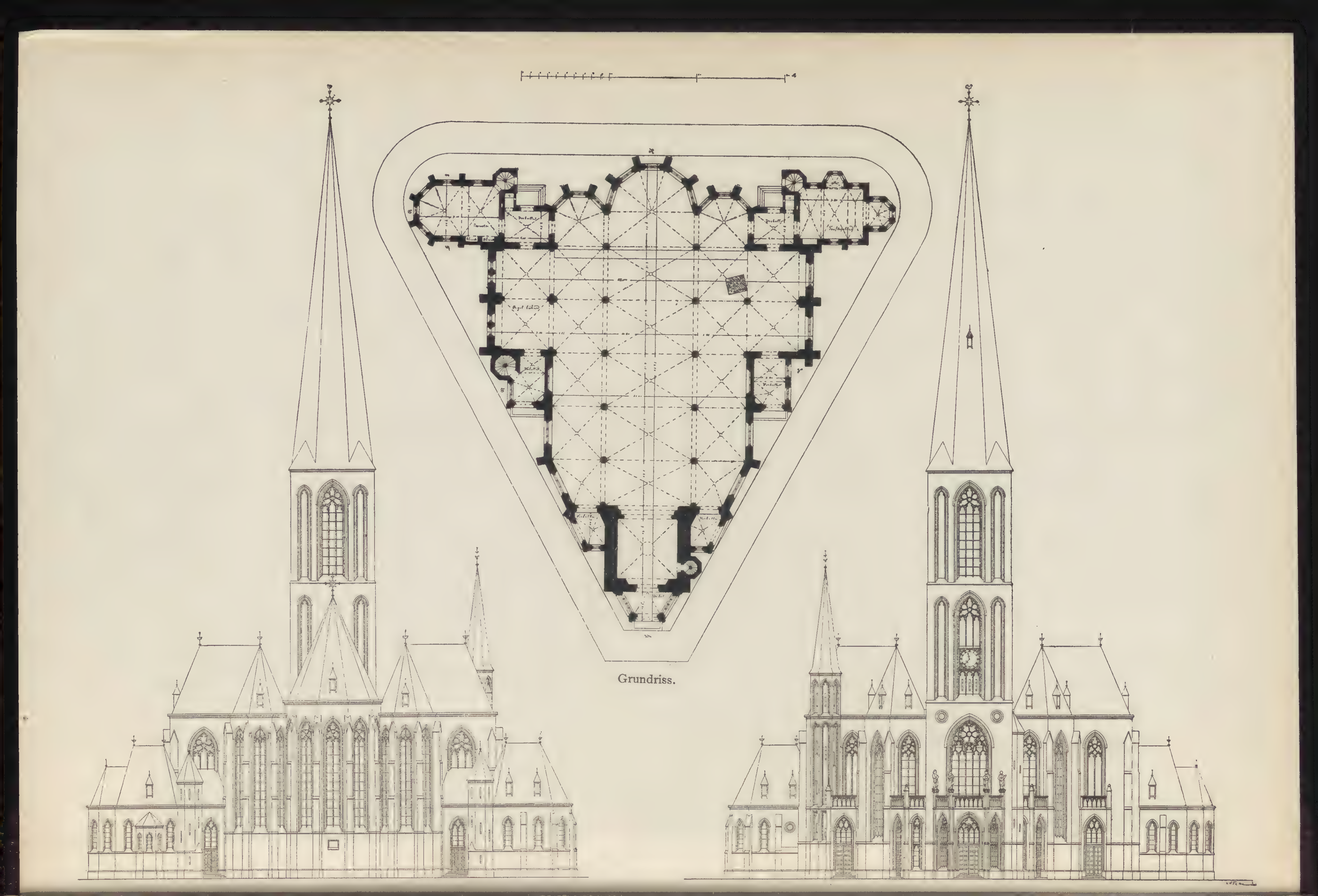
Dies that der Herzog zunächst, „um seine Andacht gegen die seligste Jungfrau Maria nicht blofs für sich zu üben, sondern auch öffentlich zu bezeugen und bei seinen Unterthanen zu befördern". Sodann aber sollte die Errichtung der Bildsäule gerade an diesem Orte die Gefühle des Dankes und der Freude zum Ausdruck bringen, die der Herzog empfand, als er hier mit seinem einzigen Sohne, dem Erbprinzen Philipp Wilhelm, bei dessen Rückkehr von weiter und gefahrvoller Reise in fremden Landen zusammentraf und denselben dort wohlbehalten wiedersah. In seiner tiefgläubigen und frommen Gesinnung glaubte der Herzog dieses Glück hauptsächlich Mariä Hülfe zuschreiben zu müssen. In den drangvollen Zeiten des Jülich-Clevischen Erbfolgekrieges und des noch ärger tobenden dreifsigjährigen Krieges mit seinen Verwüstungen und Greueln mögen die Gefahren einer solchen Reise nicht geringe, um so gröfser aber die Freuden des Wiedersehens gewesen sein. Bald pilgerten zu diesem Bildnisse viele Bewohner der Stadt und der Umgegend, verrichteten dort ihre Andacht und „empfanden" dort vielfach Hülfe in ihren Nöthen, besonders in Krankheiten. In den Mittheilungen aus den Katalogen der niederrheinischen Ordensprovinz heifst es, dafs „sehr vieler Gnadenerweise sich an jener Stätte zu erfreuen hatten: Prefshafte, besonders Fieberkranke, weshalb das Bild von den nahe Anwohnenden in hohen Ehren gehalten wurde". „Auch sah man dort an dem Gitterwerk, welches die Statue abschlofs, verschiedene Weihegeschenke aus Wachs aufgehängt, sogar auch Krücken, die ein lahmer Knabe dort zurückgelassen haben soll, der in Andacht und Vertrauen oft dorthin sich geschleppt und endlich ohne Stützen gehen konnte."

Der Ruf dieser Gebetserhörungen gelangte auch zur Erzherzogin Maria Anna, der Gemahlin des damaligen Kurprinzen Johann Wilhelm, nachmals Kurfürst von 1690—1716. Hierdurch angezogen, verrichtete diese fromme Fürstin oftmals dort ihre Andacht und empfand davon besonderen Nutzen und Trost ihres Herzens. Die Inschrift unter einem Kupferstich aus dem Anfang des XVIII. Jahrh. besagt, dafs die Erzherzogin Maria Anna die gröfsere Verehrung der Hülfe der Christen befördert, „da sie nach gethanem Gelübd in grofser und gefährlicher Leibesschwachheit Anno 1682 wiederumb genesen". „Dahero Ihro Durchl. der Chur-Printz, nachdem er auch bey seiner daselbst gepflogenen Andacht sonderlichen Hülff erfahren, aus Marianischem Eiffer bewogen worden, nechstan mehrgedachte h. Bildnufs die Capelle nach Art und Form des nach Laureto überbrachten Nazar. h. Hauses im J. 1685 u. 1686 auffzubauen." Nach den angezogenen Katalogen liefs Johann Wilhelm „unmittelbar bei der Statue die lauretanische Kapelle auf eigene Kosten erbauen und in deren westliche Mauer die genannte Statue mit ihrem alten Gehäuse, ohne es von der Stelle zu versetzen, einschliefsen. Das sind die Anfänge der Kapelle".

„Kaum war sie aus den Fundamenten herausgewachsen, als die Durchl. Erzherzogin, abgesehen davon, dafs sie für die Kapelle 100 Rthlr. opferte, mit dem ganzen Hofstaat die hl. Jungfrau und Helferin begrüfste, wobei unter Musikbegleitung die lauretanische Litaney gesungen wurde, und, damit auf die möglichst beste Weise die Verehrung Gottes und der hl. Jungfrau dort gefördert werden möchte, erachtete sie es als das Beste, wenn ein Priester täglich das hl. Opfer darbrächte und Beicht hörte; deshalb ersuchte Durchl. die Obern der Gesellschaft um einen eifrigen Priester, den sie auch unschwer erlangte; wonach Hochdieselbe zum Zeichen des Dankes dem Kollegium grofsmüthig 1000 Rthlr. anwies."

Diese lauretanische Kapelle war in Uebereinstimmung mit dem echten Nazarethanischen hl. Hause in Loreto ausgeführt. Der Bau wurde 1685 begonnen und mit dem darin errichteten Altar konsekrirt am 2. April 1687, wie Binterim augenscheinlich nach einer Urkunde meldet, die beim Abbruch des Loretohauses und seines Altares gefunden wurde.

Nun wird weiter ausgeführt, wie der Andrang der Gläubigen zunahm und Prozessionen von allen Seiten heranzogen; wie das Lauretanische Haus dem Jesuitenkollegium überwiesen und reich dotirt wurde; wie durch mehrfache Um- und Anbauten aus dem Haus eine Kapelle, aus dieser eine Kirche erwuchs. Beschrieben wird das segensreiche Wirken vieler


Grundriss.


Perspective.

Querschnitt.

Durchschnitt.

Seitenansicht.

ausgezeichneter, selbst heiligmäfsiger Jesuiten in Kirche und Schule. Der Konflikt der Patres mit dem Bilker Pfarrer wird nicht vergessen. Endlich nach Aufhebung des Jesuitenordens, als Binterim die Pfarrstelle in Bilk angetreten, und das altehrwürdige romanische Kirchlein für die wachsende Gemeinde zu klein geworden, wird die Wallfahrtskapelle nach abermaliger Vergröfserung zur Pfarrkirche.

Aber das aufblühende und heranwachsende Düsseldorf verlängert seine Strafsen und Alleen bis in die umliegenden Dörfer und darüber hinaus in's Land hinein; die Bevölkerungszahl der Bilker Pfarrgemeinde nimmt derartig zu, dafs eine Theilung zur unbedingten Nothwendigkeit wird, und selbst nachdem drei Pfarreien von der Urpfarre abgezweigt, bleibt für diese noch eine Seelenzahl von 13—14000 übrig. Dafs für eine solche eine Kirche mit einem Flächeninhalt von rund 370 *qm*, wovon rund 250 *qm* Laienraum, völlig ungenügend, und ein Neubau wiederum unvermeidlich sei, braucht wohl nicht erwiesen zu werden.

Wir stehen also hier wieder vor dem von Ludwig Arntz (Zeitschrift für christl. Kunst, Bd. VIII, Sp. 33 ff.) mit Recht beklagten Fall, dafs ein Stück frommer Tradition verschwunden, ein historisches Bauwerk dem Drang der Umstände zum Opfer fallen mufs; denn von einer Verwendung oder theilweisen Einbeziehung des Alten in den Neubau kann in Anbetracht des beschränkten und eigenartigen Bauterrains, sowie seiner Umgebung kaum die Rede sein, um so weniger, da für die Regulirung und Erbreiterung der umliegenden Strafsen schon ein Theil des durch Abbruch frei werdenden Raumes in Anspruch genommen werden soll.

An einem Kreuzweg stand der ursprüngliche Bildstock; den Kreuzwegcharakter hat die Stelle wahrlich nicht verloren. Lorettostrafse, Neufserstrafse, Mühlenweg, jetzt Gladbacherstrafse genannt, Martinstrafse, Benzenbergstrasse und Bilkerallee stofsen hier zusammen; es entstand ein Platz in der Form eines fast ganz gleichseitigen Dreieckes, und auf diesem soll die neue Kirche errichtet werden bei möglichster Ausnutzung der für die Bebauung zur Verfügung stehenden achtzehn Ar.

Für das eigenartige Terrain wurde die Form einer Hallenkirche als die geeignetste gewählt. Die bedeutende Breite desselben bei verhältnifsmäfsig geringer und beschränkter Länge der Mittelachse hätte bei der Wahl der Basilikenform zu unverhältnifsmäfsiger Höhenentwickelung führen müssen. Der beschränkten Länge wegen und um möglichst viel Laienraum zu gewinnen, konnte dem Priesterchor keine gröfsere Tiefe gegeben werden. Es wurden demselben deshalb zwei Nebenchöre zugefügt. Dadurch wurde nicht blofs ein bedeutender Gesammtchorraum erzielt, sondern die Kirche fand auch in diesem Kapellenkranze, in reichem Fensterwerk laternenartig sich ausbauend, einen würdigen Abschlufs nach Innen wie nach Aufsen. Diese geringe Tiefe des Priesterchores liefs auch die Konstruktion eines eigentlichen Kreuzschiffes nicht zu. Es würden sonst die stark ausladenden Kreuzarme den Chor an Länge weit übertroffen haben, was sowohl im Innern, als auch besonders im Aeufseren durch die unproportionirten Dachlinien als unschön hätte empfunden werden müssen. Dafür sind aber Doppel-Querbauten vor dem Chorabschlufs an die Seitenschiffe angefügt, deren Dachfirste mit denen der Seitenschiffe übereinstimmen und die Linie des Hauptdaches ungebrochen erscheinen lassen.

Es blieb somit nichts Anderes übrig, als die Bedachung der Schiffe in Paralleldächern durchzuführen. Da das Dach des Mittelschiffes wegen der etwas höheren Lage und bedeutenderen Spannung sich hoch über den Seitenschiffdächern erhebt, so entsteht dadurch in Verbindung mit den Anbauten ein terrasseförmiges Emporwachsen der Dächer.

Durch das Dreieckige des Terrains gezwungen, mufsten die Seitenschiffe beim ersten Gewölbejoche links und rechts vom Thurm abgeschrägt und halb polygon abgeschlossen werden.

Auf der Evangelienseite ist der obengenannte Querbau doppelstöckig angelegt. Die so gewonnene geräumige Empore dient als Orgelbühne. Dadurch wurde ermöglicht, dafs Orgel und Sängerchor mit dem Altare in näheren Zusammenhang gebracht werden und das freibleibende Innere des Thurmes gleichsam zu einer Verlängerung des etwas kurzen Mittelschiffes ausgenutzt werden konnte.

Der Thurm ist im Grundrifs sowohl als auch in der Höhenentwickelung von bedeutenden Dimensionen. Ein auf der Epistelseite halbvorspringender Treppenthurm führt zu den oberen Etagen, die reichlichen Raum boten für Anbringung einer Thurmuhr mit Schlag-

werk und eines aus sechs Glocken bestehenden grofsen Geläutes.

Da die Dreiecksform des Terrains, dem sich das Aeufsere der Kirche möglichst anzuschmiegen sucht, im Inneren vermieden wurde, so konnten die so entfallenden Terrainabsplisse sehr gute Verwendung finden zur Anbringung von theilweise sehr geräumigen Vorhallen. Fünf dem Publikum zur Verfügung stehende Portale führen in das Innere der Kirche, das Hauptportal am Thurm, je zwei Seitenportale zu den beiden Seitenschiffen und Querbauten. Das Innere der Kirche ist dadurch ganz freigeblieben von allen störenden und Platz raubenden Einbauten.

An der Vorhalle vor dem östlichen Querbau erhebt sich ein achtekiger Treppenthurm, der in bequemem Aufstieg Zugang zur Orgelbühne und zum Dachraume über den Kirchengewölben bietet.

An die Chorparthie reiht sich auf beiden Seiten eine geräumige Vorhalle an, jede mit einem besonderen Eingang von der Strafse her, und an diese schliefst sich westlich die Taufkapelle und östlich die Sakristei an, welche die beiden Winkel des Dreiecks an der Chorseite ausfüllen. Die Taufkapelle zeigt schon nach Aufsen ihren Kapellencharakter durch ein Chörchen, das sich an der Stirnseite nach Westen herausbaut, während eine kleine Nische in der Längsseite der Kapelle deutlich verräth, dafs sie für die Aufnahme des Taufsteins bestimmt sei. Abweichend davon hat die Sakristei nur einen polygonen Abschlufs.

Sowohl die Taufkapelle, die wegen ihrer Gröfse und in Folge der getroffenen Einrichtung auch zum Messelesen, Abhaltung von Trauungen, besonderen Gottesdiensten, Uebertragung des Sanktissimum und Anbringung des hl. Grabes in der Charwoche und dergl. sich besonders eignet, als auch die Sakristei sind unterkellert und bieten so luftige und helle Räume zur Aufnahme von Geräthen und Ueberwinterung von Dekorationspflanzen etc. Der Dachboden über Taufkapelle und Sakristei ist vollständig zu Paramentenkammern verwerthbar. Die genannten Räume sind miteinander verbunden durch in achteckigen Thürmchen angebrachte Treppen. Sämmtliche Treppen sind in verschiedenen Formen, theils spiralförmig, theils in Kappengewölben aus Gouda'schen Ziegelsteinen ausgeführt, auch die Stufen aus holländischen Klinkers; nur die Stufen zur Orgelbühne bestehen aus Basaltlavasteinen.

Die ganze Kirche ist aus Ziegelsteinen mit mäfsiger Anwendung von Hausteinen bei den Gesimsen und dem Maafswerk der Fenster gebaut und mit holländischen Backsteinen verblendet. Diese Verblendung ist nur mit ganzen Steinen in Kreuzverband erfolgt.

Die Kirche ist in allen Theilen in spätgothischem Stile nach Art der niederrheinischen Backsteinbauten des XV. Jahrh. gehalten. Dieser Stil ist einstens den Ufern des Rheines und der Maas entlang bis zu der belgisch-holländischen Küste der Nordsee der vorherrschende gewesen. Man braucht nur auf St. Lambertus in Düsseldorf, auf Duisburg, Heinsberg und namentlich Calcar hinzuweisen. Wie bei all diesen Bauten ist auch hier die Verwendung von Hausteinen eine sehr sparsame, was um so mehr räthlich, ja geboten erschien, als die Baukosten 300 000 Mark nicht überschreiten sollten.

Wie bei der Aufrifsentwickelung jeder Luxus und alles Auffällige vollständig vermieden wurde, so sucht auch das Innere nur durch einfache Klarheit, richtige Verhältnisse und gefällige Gruppirung zu wirken. Je fünf Säulen, im Schaft 0,90 *m* im Durchmesser, 11 *m* hoch, trennen das Hauptschiff von den Seitenschiffen, je eine weitere Säule hiervon die Querbauten und tragen das Gewölbe, das im Mittelschiffe die Höhe von 19 *m*, in den übrigen Theilen von 17,50 *m* erreicht. Die Säulenschäfte sind aus holländischen Klinkers in Cement aufgemauert; die Basen und die mit Blattwerk verzierten Kapitäle sind aus Sandstein hergestellt.

Wie aus dem Grundrifs leicht ersichtlich, ist der im Bauprogramm als erwünscht bezeichneten „freien Durchsicht" besonders Rechnung getragen. Der freie Ausblick auf Altäre und Kanzel ist von allen Seiten möglichst unbehindert. Hohe Fenster, in den Chornischen zweitheilig, im Lang- und Querhaus aber dreitheilig, lassen eine Fülle von Licht in die Kirche.

Einige Angaben über Gröfsenverhältnisse werden deren Bild vervollständigen: Die Länge der Mittelachse, von der Thurmvorhalle bis zum Aeufseren des Chores beträgt 52,50 *m*. Das Aeufere des Thurmes mifst 9,80 *m* im Quadrat. Die Breite des Mittelschiffes beträgt 10,30 *m*, die der Seitenschiffe 5,85 *m*; in ihrer gröfsten Breite hat die Kirche eine Ausdehnung von 37 *m*. — Die Sockelhöhe am Thurm vom

Trottoir aus gemessen beträgt 1,15 *m*, am Chor 2,10 *m*. Der Thurm vom Sockel bis Oberkante Mauerwerk ist 45,50 *m* hoch, von dort bis Oberkante Blitzableiter 46 *m*; die Höhe des Helmes allein beträgt 40 *m*, der Thurm ist also vom Sockel an 91,50 *m* und vom Trottoir aus gemessen 92,65 *m* hoch. — Vom Sockel aus gemessen, dessen resp. Höhe also überall zugegeben werden mufs, beträgt die Höhe der Mauern von Seitenschiffen, Querbauten und Chorkapellen 17,50 *m*, vom Hauptchor 19 *m*. Die Höhe des Mittelschiffdaches ist 31 *m*, der Seitenschiffdächer 25,50 *m*. — Der gesammte zur Verfürgung stehende Innenflächenraum aller Theile des Kirchengebäudes beträgt incl. Orgelbühne 1277 *m*.

Insbesondere beträgt die Innenfläche

	qm
der Sakristei	48,25
der Taufkapelle	50,42
der jedesmaligen Vorhalle zu dieser je .	17,—
des Hauptchores	77,20
der zwei Chorkapellen	72,60
des Mittelschiffes	339,25
der zwei Seitenschiffe	308,—
der Querbauten	149,50
des Thurmes	44,90
des Bogens zwischen Thurm und Mittelschiff	9,30
der Thurmvorhalle	10,30
der Seitenschiffvorhallen	18,53
der Querbauvorhallen.	36,50

Sonach steht ein Parterre-Laienraum zur Verfügung von rund 851,— *qm*, mit Orgelbühne 921,66, mit Vorhallen am Thurm, an den Seitenschiffen und Querbauten von 986,83 *qm*.

Die Kirche mit ihren Anbauten ist gleich wenn auch auf einfache Art ausgemalt worden; die Fenster sind mit gelblichem Kathedralglas in Rautenverbleiung verglast.

Die Kirche hat vier altaria fixa; die Beichtstühle sind in den Querschiffen, die Kreuzwegstationen in den Seitenschiffen untergebracht.

In einer rechts vom Haupteingange in der Innenseite der Thurmwand befindlichen Nische hat das dem Andenken Binterims geweihte Denkmal aus der früheren Loretokapelle wieder würdig Aufstellung gefunden. Dasselbe in Form eines Bildstockes oder Heiligen- resp. Sakramentshäuschens gehalten, dient jetzt dazu, die geschichtliche Tradition der Entstehung dieser Gnadenstätte festzuhalten und fortzupflanzen. In dem vergitterten Gehäuse desselben ist das alte Gnadenbildchen „Hülfe der Christen" aufgestellt, das ehemals im Jahre 1641 im Bildstocke am Kreuzwege daselbst errichtet, den Anstofs zur Entstehung dieser Gnadenstätte gegeben hat.

Driebergen bei Utrecht. A. Tepe.

Ist die Kapelle auf dem Valkhofe zu Nimwegen von Karl dem Grofsen erbaut?



on Dr. Konrad Plath, welcher sich die Erforschung der merowingischen und karolingischen Pfalzen zur Aufgabe gestellt hat, ist in der Zeitschrift »Deutsche Rundschau« XXII. Jahrg. 1. Heft über den Kaiserpalast zu Nimwegen eine interessante Abhandlung veröffentlicht worden. Unter den dort gebrachten Mittheilungen möge hier hervorgehoben werden, dafs in Folge der von Plath gegebenen Anregung ein bisher unbekannt gebliebener Grundrifs des leider im Jahre 1795 fast gänzlich zerstörten Kaiserpalastes aufgefunden ist. Vor der damaligen Zerstörung ist nur die Pfalzkapelle und eine spätromanische Apsis[1]) gerettet, welche bisher als Ueberrest einer zweiten Kapelle gehalten, aber nach Plath als ein ehemaliger von Barbarossa dem grofsen Reichssaal zugefügter, zur Aufnahme des Kaiserthrones bestimmter Anbau zu betrachten ist. Die Wichtigkeit jenes Grundrisses beruht, wie Plath bemerkt, vornehmlich darauf, dafs er als der erste beglaubigte Plan gelten kann, den wir von einer deutschen Kaiserburg besitzen, und dafs seine einzelnen Baulichkeiten, wenn auch nicht in genauer Zeichnung ausgeführt, doch mit Ziffern bezeichnet und diese in einer Anlage erläutert sind.

Wie weit die noch im Erdboden erhaltenen Grundmauern des Palastes sich mit jener Zeichnung decken, mufs freilich noch durch Nachgrabungen festgestellt werden. Solche haben bisher nur zur näheren Untersuchung der Kapelle stattgefunden. Bei Besprechung derselben wird von Plath auch ihr Alter erörtert und genau festzustellen gesucht. Doch ist meines Erachtens diese wichtige, bisher

[1]) Abbild. im »Jahrbuch des Vereins von Alterthumsfreunden in Rheinland« Bd. 77 Taf. VIII und »Organ für christl. Kunst« 1856 Taf. I.

unentschiedene Frage auch durch die Ausführungen Plaths durchaus noch nicht zum Abschlufs gelangt! Derselbe schreibt auf den Seiten 127, 129 und 130 der genannten Abhandlung, wie folgt:

„Zunächst wurden nun an den Aufsenseiten (der Kapelle) die Fundamente ringsum bis auf den gewachsenen Boden freigelegt. Abgesehen von einigen späteren Ersatztheilen an leicht erkennbaren Stellen zeigte sich überall das ursprüngliche, meist aus Tuffsteinen bestehende Fundament gänzlich unberührt. Eingehende Untersuchungen dieses Fundaments und der umliegenden Bodenschichten ergaben mit Sicherheit den karolingischen Ursprung der Grundmauern, und so war für die bisher so zweifelhafte Zeitbestimmung der Kapelle der feste Ausgangspunkt gewonnen. Zum ersten Male seit elfhundert Jahren ward nun dies Fundament wieder von der Sonne beschienen, das vielleicht unter Karls des Grofsen eigenen Augen gelegt worden war. Seine Freilegung bedeutete gleichsam die Auffindung einer echten, durch keine zweite Hand entstellten Urhandschrift aus jener Vergangenheit, die bisher unbekannt war, und die eingehende Betrachtung dieser ‚verlorenen Handschrift' zauberte uns die Tage ihrer Entstehung mit voller Lebendigkeit vor Augen."

„Aber noch gröfsere Ueberraschungen sollte eine andere Entdeckung bieten, die mir gleich an einem der ersten Tage der Ausgrabung an stets offen liegenden und sogar mehrmals genau untersuchten Theilen des Baues glückte. Hatte die Ausgrabung der Unterhalle gezeigt, dafs ihr ursprünglicher Fufsboden weit tiefer lag als der zuletzt benutzte, so bewies diese neue Entdeckung das Gleiche für die Oberhalle. Der obere Umgang, der für die Hofgesellschaft bestimmt war, zeigt gegenwärtig innerhalb der grofsen Rundbögen, die über den gleichartigen der Unterhalle stehen, je zwei kleinere Rundbögen, von denen die äufseren Ansätze auf dem Gesims des Hauptbogens, die inneren vereint auf einer Säule mit Würfelkapitäl und attischer Basis ruhen. Bei eingehender Untersuchung hatten Oltmans, Herrmann und Humann sich ausdrücklich übereinstimmend und entschieden für die Ursprünglichkeit dieser kleineren Bögen nebst der Säule ausgesprochen, und Humann gerade darauf seine Zeitbestimmung der Kapelle gegründet. Als ich nach meiner eigenen, genau durchdachten Methode den Bau untersuchte sah ich, dafs bis zu einer gewissen Tiefe, in der eine Schicht schmalerer Steine sich zeigte, das Mauerwerk unterhalb der Säulen zwischen den Pfeilern der Hauptbögen später eingefügt sein müsse. Trotz anfänglichen Widerspruches gegen meine Behauptung wurde die Aufbrechung des Mauerwerkes beschlossen, und als diese erfolgte, zeigte sich in der That, dafs der Pfeiler auch seitwärts der Füllmauer mit glatter Wandung abwärts ging, ja hier sogar noch den glatt gestrichenen ursprünglichen Verputz aufwies. So war denn der Beweis für meine Behauptung handgreiflich gegeben."

„Durch diese Entdeckung wurden zugleich alle Zweifel über die Zeitbestimmung der Kapelle erledigt. Hatte doch eben die Form der Säulen dazu geführt, den ganzen Bau in eine spätere Zeit zu versetzen. Die Kapelle in ihrer ursprünglichen Gestalt gehört wirklich der karolingischen Zeit an und sicher keinem anderen Herrscher als Karl dem Grofsen, von dessen Bauthätigkeit an dieser Stelle die Schriftsteller zeugen; und zwar mufs ihre Errichtung in die ersten Königsjahre Karls fallen, denn schon 777 wird die Nimweger Pfalz urkundlich erwähnt. Dann aber ist auch der bisher so gering geschätzte, nun als so schön erkannte Nimwegener Bau nicht, wie man annahm, eine Nachbildung, sondern der Vorläufer der Aachener Pfalzkapelle, und diese selbst, dem Nimwegener Bau viel näher stehend als einem der angeblichen italienischen Vorbilder, ein weit deutscheres Denkmal, als man meist annimmt. So weit reichende Folgen für die allgemeine Kunstgeschichte hat diese Entdeckung, die sich bei näherem Hinsehen zugleich als der Schlüssel zur Lösung aller übrigen Räthsel erweist, die der Nimwegener Bau selbst so zahlreich darbietet".

Herr Plath bemerkt mit Recht, dafs die Kapelle eine besondere kunstgeschichtliche Bedeutung erhielte, wenn sie von Karl dem Grofsen und sogar schon um das Jahr 777, also vor dem Aachener Bau, vollendet worden wäre.[2])

[2]) Oltmanns in seiner eingehenden Schrift über die Nimwegener Kapelle hatte ebenfalls Karl den Grofsen als Stifter und eine ungefähr gleichzeitige Entstehungszeit mit der Aachener Kirche angenommen (»Baukundige Beidragen« Deerde Jaarg. 1845 S. 336. Bauinspektor Herrmann war indefs der erste, welcher

Eine weitere Erörterung dieser Frage mag daher nicht unberechtigt sein.

Herr Plath gründet seine Ansicht zunächst auf den Zustand der Fundamente und der umliegenden Bodenschichten, ohne indefs anzugeben, wie dieselben beschaffen sind. Nach einem vom Stadtbaumeister Weve zu Nimwegen in der »Nieuwe Rotterdamsche Courant« veröffentlichten ausführlichen Bericht über seine, wie es scheint, sehr sorgfältigen Untersuchungen ist u. a. bemerkt, dafs der Mörtel nur an einzelnen Stellen des Fundaments, welches indefs hier aus Abbruchmaterial bestehe, keine Beimischung von Ziegelmehl gezeigt habe.[3]) Nur der Mauerverputz soll aus rothem, d. h. mit Ziegelmehl gemischtem Mörtel bestehen. Dieser Baubefund zwingt also nicht, jedenfalls karolingischen Ursprung anzunehmen!

Den zweiten Grund zu seiner Zeitbestimmung entnimmt Plath den Beobachtungen, die er an den Säulenstellungen gemacht hat, welche die Bogenöffnungen zwischen dem oberen Umgange und dem Mittelbau füllen. Seine Folgerung geht hier von dem Umstand aus, dafs die kleineren, ca. 25 *cm* hohen Mauerbrüstungen, auf welchen die Säulen ruhen, später hinzugefügt seien. Diese Entdeckung ist übrigens nicht neu, sie scheint schon von G. v. Bezold gemacht zu sein. Denn in der Abbildung der Kapelle, welche er in seinem mit G. Dehio herausgegebenen Werk[4]) veröffentlicht hat, ist dieser Mauertheil bereits fortgelassen und in meiner kleinen in dieser Zeitschrift[5]) erschienenen Abhandlung ist derselbe in der bezüglichen, der Archäologie von Reusens entnommenen Abbildung zwar beibehalten, aber im Texte (Sp. 288) ist er ausdrücklich als später „hinzugefügt" bezeichnet.[6])

Aus der späteren Hinzufügung dieser Mauerbrüstungen schliefst nun Plath, dafs die auf denselben ruhenden Säulen, (welche mit ihren schlichten Würfelkapitälen, den achtseitigen Schaften und attischen Basen ohne Eckblatt wahrscheinlich nicht karolingisch sind, vielmehr den Charakter des X. oder XI. Jahrh. tragen), ebenfalls nicht dem ursprünglichen Bau angehören. Daraus folgt aber noch nicht, dafs der Bau von Karl dem Grofsen herrühre! Man dürfte nun doch höchstens zu dem Schlusse gelangen, dafs die Kapelle älter als jene nicht genau zu datirenden Säulen sei, ohne für erstere eine bestimmte Entstehungszeit und zwar als solche das Jahr 777 anzunehmen! Aber abgesehen hiervon liefern andere wichtige Merkmale den Beweis, dafs gerade jene Säulen ganz gut dem ursprünglichen Bau angehört haben können! Schon Oltmans weist in seiner Abhandlung[7]) darauf hin, dafs die Säulenschafte und Basen auffallende Unregelmäfsigkeiten zeigen. (Drei der Schafte sind z. B. nur aus Eichenholz gefertigt.) Es fallen diese Unregelmässigkeiten umsomehr

die Erbauung der Kapelle um das Jahr 777 als wahrscheinlich angenommen hat. (»Jahrbuch des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland« Bd. 77, 1884, S. 105.)

[3]) Denn für das Material der Karolingerzeit soll die Beimischung von Ziegelmehl charakteristisch sein (Reber, »Der Karolingische Palastbau« II, S. 6. Vgl. Clemen »Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst« Jahrg. XI, Heft I, 76). Dem Mörtel der Aachener Palastkirche sind Ziegelbrocken beigemischt (Rhoen, »Die Kapelle Karls des Grofsen zu Aachen« 1887, S. 21). Desgl. den karolingischen Theilen des Aachener Palastes (Adamy, »Die fränk. Thorhalle zu Lorsch« S. 26).

[4]) »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« I, Taf. 41.

[5]) Jahrg. 1892, Sp. 281 ff.

[6]) Die zwischen den Laibungen der Bogenöffnungen und der Mauerbrüstungen vorhandenen Fugen waren nämlich unschwer zu erkennen, obwohl ich nicht, wie Plath bemerkt, das Bauwerk „eingehend" untersucht habe. Die bedeutenden Mittel zu einer gründlichen Erforschung, welche ohne umfassende Nachgrabungen und Entfernung des gröfsten Theils des Bewurfes und einzelner Bautheile nicht möglich ist, waren damals noch nicht flüssig gemacht. Auch der Zweck, welcher mich nach Nimwegen führte, war ein ganz anderer und damals nur die Frage angeregt, ob es zu empfehlen sei, das Bauwerk durch eine umfassende Restauration in den ursprünglichen Zustand zu versetzen. Bekanntlich gibt es, trotzdem man gegenwärtig in dieser Hinsicht zu konservativeren Grundsätzen gelangt ist, noch immer Kunstfreunde, welche auf Forderungen genannter Art bestehen. Doch jene Herren, welche in Nimwegen über diese Frage zu entscheiden hatten, waren zu einsichtsvoll, zu sehr von Pietät für das ehrwürdige Baudenkmal beseelt und daher leicht zu überzeugen, dafs eine Schonung des gegenwärtigen Baubestandes, soweit dies thunlich ist, geboten sei. Denn in genannter Art durchgreifend restaurirte Bauwerke sind für eine gründliche Forschung verloren. Durch eine schonende Behandlung sollte daher, wie ich an angegebener Stelle (Sp. 289) ausdrücklich bemerkt habe, erst die Möglichkeit einer „zukünftigen" sorgfältigen Erforschung offen gehalten werden!

[7]) »Bauk. Beidragen« S. 329. »Description« S. 38.

auf, als die Kapitäle ziemlich regelmäfsig und übereinstimmend gearbeitet sind. Diese Umstände lassen aber auf eine wenig sorgsame Wiederherstellung einer Säulenanlage schliefsen, welche gleich oder ähnlich der noch bestehenden gewesen ist. Denn wenn man Säulen in späterer Zeit in bis dahin leer gebliebene Bogenöffnungen gefügt hätte, so würde dies nur geschehen sein, um dem Bau eine neue Zierde zu verleihen. Man würde sie mit mehr Sorgfalt und in ihren einzelnen Theilen übereinstimmend eingefügt haben.

Wann die Wiederherstellung dieser Säulenstellungen erfolgt und aus welchem Grunde dieselbe nothwendig geworden ist, sei dahingestellt. Falls eine nähere Untersuchung ergeben würde, dafs der Umgang ursprünglich mit einer Balkenlage versehen war oder der Steinfufsboden des oberen Geschosses eine wesentliche Erhöhung erfahren habe, so dürfte man vielleicht annehmen, dafs damals die oben erwähnte Mauerbrüstung eingebaut und die Säulen beziehungsweise ihre Schafte verkürzt wieder eingefügt worden seien. Anderenfalls könnte man vermuthen, dafs die Säulen nach einer Verwüstung der Kapelle flüchtig und nothdürftig wieder eingebaut worden seien.

Die Pfalz ist nämlich im Jahre 881 von den Normannen und im Jahre 1047[8]) vom Herzog Gotfried II. von Niederlothringen verwüstet worden. Eine Wiederherstellung der bewohnbar gebliebenen Pfalz ist in beiden Fällen anzunehmen. Eine dritte Wiederherstellung soll unter Friedrich Barbarossa erfolgt sein.

Auch der Umstand, dafs die Würfelkapitäle der Säulen ebenso wie sämmtliche Gesimsglieder des Baues aus Platte und Schmiege bestehen, läfst eher eine gleichzeitige als eine ungleichzeitige Entstehung annehmbar erscheinen.[9]) Aber angenommen, die Säulen mit den Würfelkapitälen seien dem ursprünglichen Bau nicht gleichzeitig, so könnte man noch aus anderen Bautheilen schliefsen, dafs die Kapelle wohl eher dem X. bis XI., als dem IX. Jahrh. oder gar der zweiten Hälfte des VIII. Jahrh. ihre Entstehung verdanke.[10]) Zu diesen Einzelheiten gehören auch die im Innern und Aeufsern ausschliefslich auftretenden Schmiegengesimse. Bei den Bauten in Aachen, Lorsch, in Michelstadt und Seligenstadt, den spätkarolingischen Ueberresten zu Essen und Heiligenberg sind aber antike Gesimsglieder (besonders der Karnies) ausschliefslich verwendet, in Germigny-les-Près und den älteren Theilen der Michaelskirche zu Fulda sind derartige Bildungen ebenfalls vorhanden. Erst im X. und XI. Jahrhundert tritt das Schmiegenprofil häufiger, in manchen Gegenden fast ausschliefslich, auf. Aufserdem ist in der Aufsendekoration der genannten Bauten, wenn eine solche überhaupt vorhanden ist (Aachen, Lorsch), der Pilaster verwendet, nicht wie in Nimwegen der halbkreisförmige Blendbogen, obwohl der letztere aus der römischen Kunst entlehnt, schon früher, d. h. an altchristlichen Kirchen, vorkommt. (Grabkirche der Galla Placidia, Apollinare in Ce zu Ravenna. Doch ist derselbe hier nicht wie in Nimwegen mit nur seitwärts ausladenden Schmiegenkämpfern versehen.) Die Pilasterdekoration in antiker Weise scheint damals so beliebt gewesen zu sein, dafs sie sich in manchen Gegenden Jahrhunderte lang erhalten hat. Wir begegnen ihr noch an der Kirche zu Heiligkreuz bei Trier,[11]) der Luciuskirche zu Werden und dem Westbau des Münsters zu Essen.[12])

Die Schmiege, die Blendbögen, der Umstand, dafs dem eigentlichen Verbandmörtel kein Ziegelmehl beigemischt ist, lassen daher die Entstehungszeit der Kapelle zu Nimwegen zur Zeit Karls des Grofsen fraglich erscheinen, zumal wenn man die Säulen mit den Würfelkapitälen noch als ursprünglich vorhandene

---

[8]) Das Erstere berichtet Regino von Prüm, das Zweite Lambert von Hersfeld und die Jahrb. von Altaich.

[9]) Aus demselben Grunde hat sich auch schon Herrmann (a. a. O. S. 102) für die Ursprünglichkeit der Säulen entschieden.

[10]) Denn nicht „gerade" auf den kleinen Bögen nebst der Säule, wie Plath bemerkt, hatte ich die Zeitstellung gegründet, sondern damals schon angedeutet (a. a. O. Sp. 289), dafs in jener Hinsicht die „Einzelformen" des Baues (also auch andere Theile als die Würfelkapitäle) zu beachten seien.

[11]) Effmann, »Heiligkreuz und Pfalzel bei Trier.«

[12]) Die Pilasterdekoration kommt sogar noch in späterer Zeit sehr häufig vor, doch ist sie dann meist mit einem zum Gesimsband verkümmerten Glied gekrönt oder mit Rundbögen verbunden. Beides zugleich zeigt z. B. schon der Westbau des Domes zu Trier, St. Pantaleon und St. Jacob (St. Georg) zu Köln.

Theile ansehen will. Ausdrücklich sei aber bemerkt, dafs hier nur auf die Gesammtheit der vorstehenden Merkmale Gewicht gelegt wird. Das Vorkommen des Einzelnen beweist nicht viel. Denn sogar das Würfelkapitäl war ausnahmsweise schon in der (leider vor einigen Jahrzehnten abgebrochenen) in der ersten Hälfte des IX. Jahrh. erbauten Kirche zu Germigny-les-Prés vorhanden (dies Bauwerk nimmt indefs auch in anderer Hinsicht, sowohl in Bezug auf seltsame Einzelglieder als auf Grundrifsform eine Ausnahmestellung ein).

(Schlufs folgt.)

Essen, im Nov. 1895. Georg Humann.

Bücherschau.

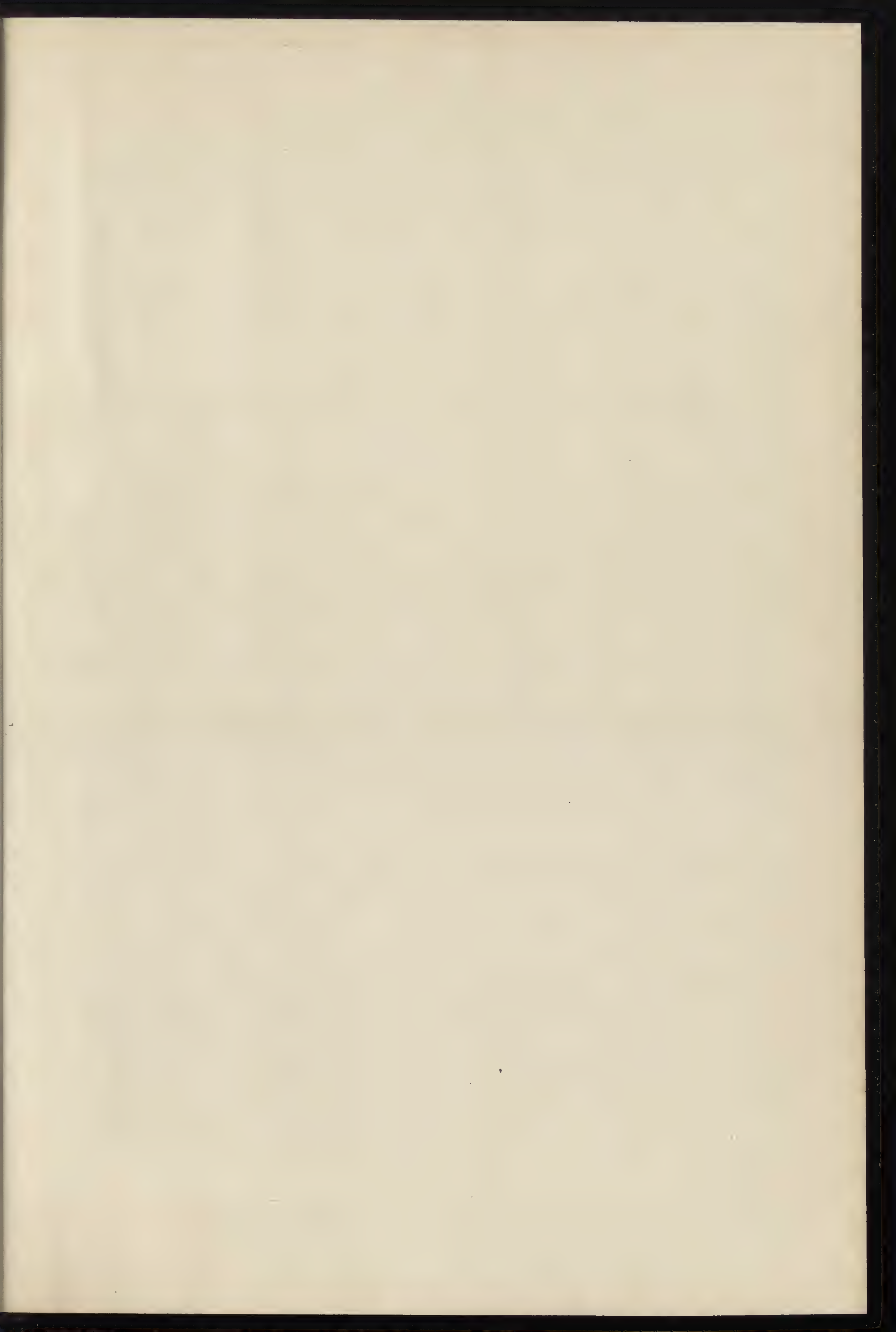
Die Baudenkmäler in Frankfurt am Main. Herausgegeben mit Unterstützung der Stadt und der Administration des Dr. Joh. Friedr. Böhmer'schen Nachlasses von dem Architekten- und Ingenieur-Verein und dem Verein für Geschichte und Alterthumskunde. Bearbeitet von Carl Wolff, Stadtbauinspektor und Dr. Rudolf Jung, Stadtarchivar. Erste Lieferung. Mit 21 Tafeln und 142 Textabbildungen. Frankfurt a. M. 1895, in Kommission bei K. Th. Völcker. (Preis 6 Mk.)

Dafs die Inventarisirung der Denkmäler im vorliegenden Falle als eine lokale Aufgabe behandelt wird, ist ein respektables Zeichen von Selbstbewufstsein, und dafs sie nach Inhalt und Form so gut begonnen wird, ein rühmlicher Beweis eigenen Könnens, denn die erste Lieferung des auf fünf Lieferungen berechneten Werkes darf den besten illustrirten Statistiken an die Seite gestellt werden. Sie bildet den Anfang des besonderen Theiles, dem später der zuletzt erscheinende allgemeine Theil, als Ueberblick über die Geschichte, namentlich Baugeschichte, der Stadt vorangehen und so der Beschreibung der Kultusbauten, der Festungswerke, der Bauten für öffentliche Zwecke, der Brunnen, Denkmäler, Privathäuser als Einleitung dienen soll. Für dieses monumentale Werk, für welches vorzügliche Zeichnungen und gute photographische Aufnahmen in grofsem Umfange und bester Reproduktion vorgesehen beziehungsweise bereits besorgt sind, haben erprobte Kräfte zu gemeinsamer Arbeit sich vereinigt, unter denen vor Allen Reg.-Baumeister Wolff genannt sei, der Verfasser des vor drei Jahren in der gleichen Gröfse und Ausstattung erschienenen Werkes über den „Kaiserdom", auf den die vorliegende Lieferung sich bezieht, um ihr Kapitel über den Dom auf einzelne Ergänzungen zu jenem zu beschränken. Unter diesen vermissen wir die (durch Münzenberger) in den Dom eingeführten herrlichen mittelalterlichen Altaraufsätze wie zahlreiche beachtenswerthe Figuren, Gemälde und Kleinkunstgegenstände (Paramente, Geräthe u. s. w.), die allerdings von den „Baudenkmälern" getrennt werden können, aber zweckmäfsiger, als in Verbindung mit ihnen, wohl nicht zu erwähnen sind, auch neben den zum Theil eingehend beschriebenen, sogar abgebildeten neueren Schöpfungen, wie Wand- und Glasgemälde, gewifs eine Stelle beanspruchen dürfen. Desto sorgsamer werden die mit den Monumenten unmittelbar verbundenen Kunstdenkmäler, wie Epitaphien, Grabplatten u. s. w. behandelt, die leider mit Ausnahme des Doms nicht in grofser Anzahl und nur in wenigen bedeutenden Exemplaren erhalten sind und so die Aufmerksamkeit nicht ablenken von den in ihrer Eigenart sehr merkwürdigen Kirchen, vorwiegend Schöpfungen des XIII., XIV. und XV. Jahrh., die sich sämmtlich durch sehr originelle Grundrisse und geniale Erweiterungen auszeichnen, daher auch manche praktische Fingerzeige geben, zugleich durch interessante und zum Theil sehr reiche Portalanlagen die Bedeutung beweisen, die ihnen von Anfang an beigelegt wurde. Gründliche geschichtliche Einleitungen von dem Stadtarchivar Jung liefern für die Entwickelung der einzelnen Kirchen sehr wichtige Fingerzeige. Schnütgen.

Die Künstlerfamilie der Afam. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Süddeutschlands im XVII. u. XVIII. Jahrh. von Dr. Philipp M. Halm. Mit 7 Illustrationen und einer Orginal-Radirung von Prof. Peter Halm. München 1896, Verlag von J. J. Lentner. (Preis 4 Mk.)

Wiederum zieht eine fleifsige die Urkunden und Denkmäler prüfende Hand eine süddeutsche Künstlerfamilie, die sieben Jahrzehnte hindurch im Dienste der Kirche überaus erfolgreich thätig war, aus der Verborgenheit hervor. Um den Vater Hans Georg Afam, der 1649 geboren wurde, handelt es sich und um seine beiden Söhne Cosmas Damian und Egid Quirin, die um die Mitte des folgenden Jahrhunderts starben. Alle drei waren dem allgemeinen Zuge der Zeit folgend zu ihrer Ausbildung in der Malerei und Plastik über die Alpen gezogen, und die hier gewonnenen Eindrücke hat der Vater nie zu überwinden vermocht im Sinne eigener Gestaltung. In viel höherem Maafse gelang dieses den Söhnen, was ihnen durch den Umstand erleichtert wurde, dafs sie nicht für die Fürsten arbeiteten, welche den französischen Künstlern den Vorzug gaben, sondern für die Kirchen, die sie bauten, mit Stuck verzierten und mit Fresken ausstatteten, deren Ausführung Sache des älteren Bruders war. Ueber diese sehr ausgedehnte, mannigfaltige, produktive, hingebende Thätigkeit berichtet der Verfasser in durchaus gründlicher, lehrreicher Weise, und die vortrefflich gezeichneten Beilagen und Illustrationen sind eine willkommene Erläuterung von manchen seiner Ausführungen.

D.



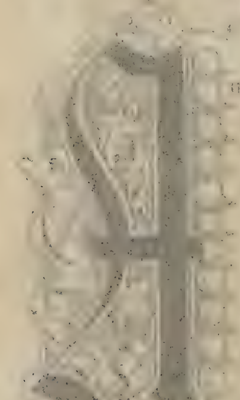


Hauptchorfenster in der Pfarrkirche zu Ehrenstein.

Abhan[illegible]

Die alten Glasgemälde in der ehe[illegible] maligen Burgkapelle, jetzigen Pfarr[illegible] kirche zu Ehrenstein.

[illegible]



In dem Westerwald [illegible] Asbach liegt [illegible] [illegible]

[illegible]

Ritter Wilhelm erbaute im XV. Jahr[illegible] Kapelle. Sein Sohn, [illegible] von Nesselrode und dessen Gemahlin Marga[illegible] [illegible]

[illegible] Kriege vollständig zerstört; sie ist [illegible] eine malerische Ruine, deren gewaltige [illegible]

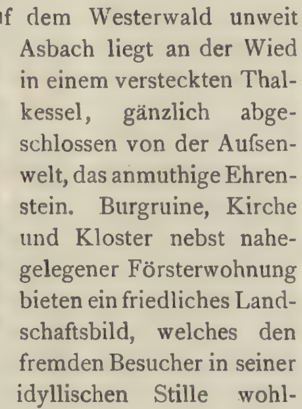


Hauptchorfenster in der Pfarrkirche zu Ehrenstein.

Abhandlungen.

Die alten Glasgemälde in der ehemaligen Burgkapelle, jetzigen Pfarrkirche zu Ehrenstein.

Mit Lichtdruck (Tafel III) und 2 Abbildungen.



Auf dem Westerwald unweit Asbach liegt an der Wied in einem versteckten Thalkessel, gänzlich abgeschlossen von der Aufsenwelt, das anmuthige Ehrenstein. Burgruine, Kirche und Kloster nebst nahegelegener Försterwohnung bieten ein friedliches Landschaftsbild, welches den fremden Besucher in seiner idyllischen Stille wohlthuend anmuthet, ihm in seiner ruhigen Einsamkeit gewissermafsen noch einen Grufs aus dem deutschen Spätmittelalter entbietend.

Ursprünglich Stammsitz der Edelherren von Uetgenbach, ging Burg Ehrenstein 1449 durch Kaufvertrag mit dem letzten Uetgenbacher, Adam von Uetgenbach, an seinen Schwager, den Ritter Wilhelm von Nesselrode, Herrn zum Stein, Landdrosten von Berg über.

Ritter Wilhelm erbaute im XV. Jahrh. die Kapelle. Sein Sohn, der Erbmarschall Bertram von Nesselrode und dessen Gemahlin Margaretha von Burscheid (Borscheid) veranlafsten, dafs die von ihnen reich dotirte, bis dahin zur Pfarre Asbach gehörige Burgkapelle zur selbstständigen Pfarrei erhoben wurde. Die Priester des einige Jahre später von Bertram gegründeten Klosters der Kreuzherren verpflichteten sich, die Pfarrei zu versehen. Als Ehrenstein 1812 säkularisirt wurde, blieb nur die Pfarrstelle bestehen, bis am 8. September 1893 Franziskanerpatres dort einzogen, welche für die wenigen (etwa 15 bis 20) Pfarrkinder sowie für die zerstreut in der Umgegend wohnenden Katholiken die Seelsorge übernommen haben.

Burg Ehrenstein wurde im dreifsigjährigen Kriege vollständig zerstört; sie ist nur noch eine malerische Ruine, deren gewaltige Mauerreste jedoch noch immer Zeugnifs ablegen für die einstige Macht und Herrlichkeit dieses Edelsitzes. Die Kirche blieb erhalten. Neben dem kostbaren Reliquienschrein und einigen spätgothischen reich gestickten Mefsgewändern sind es vor allem die leuchtenden Glasgemälde in den drei Hauptchorfenstern und in den beiden Schiffsfenstern, welche einer näheren Beschreibung werth sind und eingehendere Beachtung verdienen, als ihnen bisher zu Theil geworden. Gehören die ersteren doch zu den besten Arbeiten des ausgehenden XV. Jahrh., während letztere durch die verschiedenartigen technischen Eigenthümlichkeiten, welche der Mitte des XVI. Jahrh. eigen sind, sowie wegen einiger landschaftlicher Darstellungen besonderes Interesse beanspruchen dürfen.

Noch eben zur rechten Zeit wurden diese werthvollen Denkmäler spätmittelalterlicher Kunst dem drohenden Untergang entrissen. Die herrlichen spätgothischen Glasmalereien in den Fenstern des in edlen einfachen Verhältnissen gebauten Chores, wahre Meisterwerke christlicher Kunst aus der Zeit zwischen 1470 bis 1480, befanden sich in einem bedenklich schlechten Zustande, als ich sie im Jahre 1894 kennen lernte. Ein Bericht an den heutigen Besitzer von Ehrenstein, Graf Droste zu Vischering von Nesselrode-Reichenstein auf Schlofs Herten in Westphalen, über den scheinbar noch leidlichen, in Wirklichkeit aber unhaltbaren Zustand der Glasgemälde gab die Veranlassung, dafs Graf Nesselrode dem Beispiele seiner erlauchten Ahnen folgend dem Kloster in freigebigster Weise die Mittel zur gründlichen Ausbesserung und stilgerechten Wiederherstellung der Glasmalereien zur Verfügung stellte und diese Arbeit mit Genehmigung des hochw. Generalvikariates zu Köln der Glasmalerei-Anstalt von Oidtmann zu Linnich übertrug.

Ein einziges Sturmwetter hätte genügt, die kostbaren Glasgemälde dem sicheren Verderben zu weihen. Fielen doch bei äufserst vorsichtigem Herausnehmen die einzelnen Felder auseinander, so dafs der Glaser die peinlichste Sorgfalt aufbieten mufste, die Glasstückchen in ausgespannten Tüchern aufzufangen. — Vor

der Herausnahme wurden die Fenster an Ort und Stelle photographisch aufgenommen, um den derzeitigen Zustand derselben für das Archiv festzulegen. — Die grofsentheils fehlenden Windruthen waren von Glasern zur Zeit durch dünne Holzstäbchen ersetzt worden; die wenigen noch vorhandenen Windeisen waren von rechteckigem Querschnitt, Deckschienen auf den Sturmstangen fehlten gänzlich; die Felder wurden von einigen, durch die Oesen der obendrein noch verschieden breiten (4 bis 6 *cm*) Quereisen gesteckte, gewöhnliche Hufnägel und durch aufgeschmierten Mörtel in ihrer Lage gehalten. Die Maafse der durch die Quereisen gebildeten Abtheilungen waren untereinander sehr verschieden; einzelne Felder pafsten nicht in den gegebenen Raum; sie waren viel zu klein; man hatte sich dadurch geholfen, dafs man die ringsum offen bleibenden Lücken zwischen Steinwerk oder Eisen und Glasfeld durch Mörtel ausfüllte. Eine grofse Anzahl weifser Glasstücke, welche mit einer dicken Mörtellage aufgekittet, fehlende Stücke ersetzen oder vielmehr lediglich den Luftzutritt verhindern sollten, verunzierten die Fenster. Nur vereinzelte Ersatzstücke waren regelrecht eingebleit; diese Stellen zeichneten sich durch breitere gezogene Bleiruthen,[1]) sowie durch Verzinnung aus, welch letztere bei dem alten Bleinetz der Fenster fehlt. Bei diesen sind selbst die Knotenpunkte der Verbleiung beiderseits statt mit Zinn mit Blei verlöthet. Die Bleie sind etwa 5 mm breit sowie noch gegossen und ausgehobelt. Das Fehlen der Verzinnung des Bleinetzes könnte zu einer längeren Auseinandersetzung über den Werth des Verzinnens verleiten. Hier sei nur kurz bemerkt, dafs bei Theophilus in seiner »Schedula diversarum artium« von einem Verzinnen des ganzen Bleinetzes keine Rede ist. Er spricht nur vom Verlöthen der Stellen, an welchen die Bleie zusammenstofsen. Und in der That fehlt an den meisten alten Fenstern die Verzinnung des ganzen Bleinetzes. Boisserée schreibt allerdings, dafs die alten Domfenster auf beiden Seiten verzinnt waren, vielleicht eine Restaurationsarbeit späterer Zeit. So schreibt auch im Anfang des XVI. Jahrh. die Würzburger Glasmaler, Glaser etc. St. Lukas-Bruderschaft beiderseitige Verzinnung vor. Das Verzinnen soll das Bleinetz vor dem Oxydiren bewahren und dasselbe zugleich verstärken. Gute kräftige Verbleiung mit Ruthen von genügender Dicke, sorgfältiges Verlöthen der Knotenpunkte, gewissenhaftes Verkitten und festes Zustreichen der Flügel der Bleie machen die Verzinnung überflüssig, es sei denn, dafs man dieselbe des „besseren Aussehens" wegen wünscht. Aus letzterem Grunde bronzirt man vielfach die Bleie, in der Stadtkirche und in der Schlofskapelle zu Celle war das Bleinetz sogar vergoldet. Bei Kirchenfenstern mag man ruhig auf die Verzinnung verzichten.

[1]) Der Bleizug, ein kleines Walzwerk zum Ziehen der Bleistränge, wurde nach einer Anmerkung in den Statuten der Malerzeche zu Prag zu Anfang des XVI. Jahrh. nicht aber, wie vielfach angenommen wird, am Ende desselben erfunden.

Einzelne Bleie in den Ehrensteiner Fenstern, welche durch Bruchstellen gelegt waren, sind nur 3 *mm* breit; man hat jedenfalls die Flügel der gewöhnlichen breiteren Bleie zu diesem Zweck abgeschnitten; auf der Oberfläche sind die Bleie flach, die Flügel sind dick, jedoch an den Rändern manchmal stark angenagt. Nur bei dem einzigen noch erhaltenen Felde des südlichen vierten Chorfensters, an welchem übrigens einzelne Bruchstellen mit Mörtel zugeschmiert sind, und an einigen Reparaturen sehen wir breites, gezogenes Blei, spätere Restaurationsarbeit. Während einzelne Sprünge im Glase nur verklebt sind, hat man andere strahlenförmig gesprungene Theile dadurch zusammenzuhalten gesucht, dafs man in der Mitte dieser sternförmigen Risse dünne Stückchen Blei durchsteckte und diese dann auf beiden Seiten durch Auflöthen eines Bleiklümpchens gewissermafsen mit einem dicken Kopf versah, eine ebenso einfache wie unsolide Ausbesserung. Angesichts solcher Unregelmäfsigkeiten braucht man sich nicht sonderlich zu wundern, dafs damals schon seitens der Innungen und Gilden Strafen auf schlechte, unsaubere Arbeiten gesetzt wurden. So bestimmt das Statut der Maler und ihrer Zunftverwandten zu Krakau im Jahre 1490 u. a. folgendes: „Nymandt zal mit brote ader mit wachse locher verkleben bey ij (2) phunt wachs busse sunder man zal arbeitn mit czin, und mit bley und sust als recht ist." Aufser diesen schön „ausgebesserten" Sprüngen zeigen die Fenster an einigen gröfseren Glasstücken kleine Haarrisse, welche bei der Herausnahme nothwendiger Weise gänzlich brechen mufsten. An der Arbeit sowie auch am Material ist

deutlich erkennbar, dafs mehrere Ausbesserungen mit der ursprünglichen Herstellung gleichaltrig sind. Verschiedene Nothbleie sind gleich bei der Anfertigung der Fenster oder beim Einsetzen gelegt worden. Man ersparte sich so die Mühe, gebrochene Stücke neu zu malen und zu brennen. Die übrigen plumpen Flickereien aus dem XVIII. Jahrh. zeigen, dafs damals selbst die „slechten glaser, die slechts glaswerich arbaitend und gebrants werch nicht kunnen", selten waren.

Das Glas, blos an wenigen Stellen seiner Oberfläche von einer durch chemische Zersetzungen gebildeten Patina bedeckt, ist verhältnifsmäfsig dünn, stellenweise 1 bis $1^1/_2$ *mm* dick, anderes $1^3/_4$, 2, $2^1/_2$ bis 3 *mm*; im übrigen zeigt dasselbe die charakteristischen Eigenschaften seiner Zeit. Die Oberfläche ist nur wenig von der Luft angegriffen, jedoch an den Stellen, an welchen die Felder auf den Quereisen ruhten, etwa 1 bis $1^1/_2$ *mm* tief ausgefressen; sonst zeigen nur einige kleine Stückchen die Wirkungen athmosphärischer Einflüsse. Zwei Stücke rothen Glases sind wie vom Wurm zerfressen, eine Erscheinung, welche man sonst vielfach bei Blau findet. An den weifsen Flügeln eines Helmschmuckes ist die Zeichnung genau den Konturen entsprechend abgesprungen, wobei soviel von der Oberfläche des Glases mitgenommen wurde, dafs jene wie eingeätzt erscheint. Diese Veränderung ist durch die verschiedene Ausdehnungsfähigkeit von Glas und Malfarbe bedingt; die gut eingebrannte Farbe nahm die Oberfläche des weichen Glases beim Abblättern mit. Uebrigens sind die Fenster von einer leichten „Patina" überzogen, welche lediglich aus Schmutz, Kitt und Rost besteht, wodurch der Charakter des Alten noch mehr gehoben wird. Leider müssen wir der Versuchung widerstehen, uns über den Begriff ‚Patina" hier weiter zu verbreiten; diese viel erörterte aber wenig verstandene Frage verlangt einen besonderen Abschnitt. Einzelne Farbengläser waren durch Zersetzung der färbenden Substanz gänzlich schwarz und undurchsichtig geworden.

Das Glas ist auch nicht mit dem Diamant geschnitten, sondern mit dem glühenden Eisen gesprengt und mit dem Kröseleisen abgekniffen, ein Beweis dafür, dafs die Anwendung des Diamanten sich selbst lange Zeit nach der Entdeckung seiner vorzüglichen Eigenschaften zum Glasschneiden noch nicht allgemein eingebürgert hatte. Die beiden in den meisten Büchern wiederholten Sagen, wonach die Erfindung, den Diamanten zum Glasschneiden zu benutzen, in die zweite Hälfte des XV. Jahrh. oder in die erste Hälfte des XVI. Jahrh. gesetzt wird, sind durch andere Nachrichten überholt.[2])

Während bei unseren Ehrensteiner Fenstern einzelne Stücke sehr kunstvollen „Schnitt", oder richtiger gesagt Bruch, zeigen, so zwei ohne Naht in einem Wappenschilde eingebleite Herzchen, ferner drei Kreuze in dem Querbalken eines Wappens, hat man sich andrerseits vielfach bei dem Glasschnitt gar nicht um die Konturen gekümmert, sondern verschiedene Theile zusammengelassen, wie dies in der Technik jener Zeit allgemein üblich war. An den Stellen, an denen Windruthen lagen, sind die Gläser wagerecht durchtrennt.

Die Konturfarbe hat sich gut gehalten, nur an wenigen Stellen geht dieselbe etwas ab. Die Ueberzugsfarbe, von braunem Ton, ist gestupft und hier und da, besonders bei den Gesichtern und den Architekturen in den tiefen Schatten auch von der Rückseite aufgetragen, wobei die Lichter sorgfältig herausgeholt sind. Bei einigen Gewandstücken ist ein leichter Damast ebenfalls von der Rückseite aufgetragen. Die Schattirung, in gewandter flotter Technik durch Schraffirung in gleichlaufenden und gekreuzten Strichen hergestellt, verräth die sichere Hand eines vollendeten Meisters. Silbergelb ist nur mäfsig angewandt.

Die drei Chorfenster zeigen in Auffassung, Zeichnung und Farbengebung grofse Abweichungen, während die technische Behandlung so ziemlich die gleiche ist.

Die allgemeine Anordnung in den Fenstern ist folgende. In den unteren Feldern kleine, mit weifsen Randstreifen eingefafste Rauten, über diesen Wappen; es folgen die Donatorenbilder, über welchen die Hauptdarstellungen mehrere Felder einnehmen. Die obersten Ab-

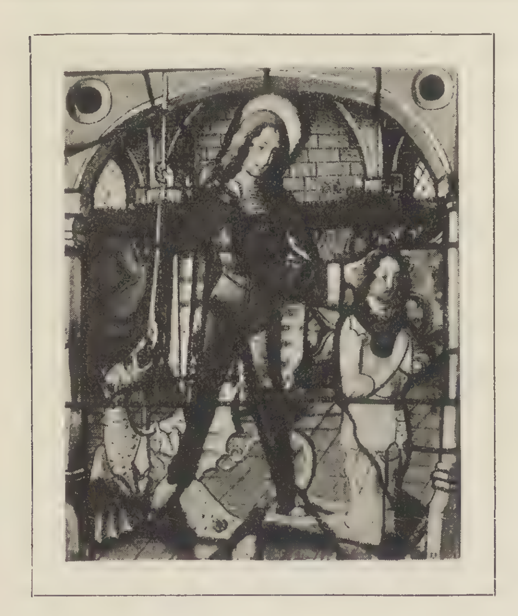
[2]) Ohne die Richtigkeit der in den beiden Ueberlieferungen niedergelegten Thatsachen bezweifeln zu wollen, sei hier nur festgestellt, dafs schon in einer dem ersten Viertel, spätestens der ersten Hälfte des XV. Jahrh. angehörigen Handschrift zu Bologna das Schneiden mit dem Diamanten erwähnt wird, ganz abgesehen von der Vorschrift des Heraclius, das Glas mit einem harten Stein, Pyrit, zu schneiden, allerdings unter Anwendung alchymistischen Beiwerks.

theilungen sind zum Theil durch Spitzrautenverglasung ausgefüllt; mehrere sind jedoch durch eine aus viereckigen Scheibchen bestehende Verbleiung aus späterer Zeit geschlossen.

Das zweitheilige Fenster der Evangelienseite bewahrt unten rechts ein altes Rautenfeld, darüber das stark beschädigte Wappen derer von Burscheid, technisch bemerkenswerth durch die eingebleiten Herzchen. Das Wappen der Ritter von Nesselrode fehlt und ist wie auch das untere linke Feld durch eine einfache Verbleiung aus viereckigen Scheibchen ersetzt.

Das Wappen steht unter dem Flachbogen einer einfachen weifsen Renaissance-Architektur; Wappen, vorn durch Säulen getragener Flachbogen, im Hintergrunde durch einen Vorhang geschlossene Säulenhallen; nur Einzelheiten zeigen Abweichungen. Links ist der Vorhang rothviolett mit gelben Borden, rechts etwas heller; beide Vorhänge sind mit grofsem, aufgemaltem Damast verziert. Zwei Dritttheile der Felder sind aus weifsem Glase geschnitten, ein Umstand, der dem Ganzen einen hohen Grad von Helligkeit verleiht, ohne defshalb der Farbenwirkung besonders Eintrag zu thun.

Links erblicken wir St. Georg, in der Rechten die Lanze, welche den am Boden liegenden Drachen niederhält; die linke Hand





nur zwei Wulste der Säulen sind durch Silbergelb goldig angelegt. Ein weifser, mit radirtem Damast versehener Vorhang ist zwischen den Säulen ausgespannt und schliefst eine perspektivisch gehaltene Säulenhalle nach vorn zu ab· Die Borden des Vorhanges sind gelb, der grau und weifs quadrirte Fufsboden ist gleichfalls unregelmäfsig mit Silbergelb durchsetzt. Das sehr beschädigte Wappen enthält in dem mit konturirtem Damast verzierten Schilde noch zwei eingebleite rothe Herzchen. Der Helm besteht aus gelbem, Helmdecke und der Helmschmuck aus weifsem Glase; letzterer zeigt zwei Flügel mit weifsen Herzchen.

Die beiden nächsten Felder enthalten die Bildnisse der Donatoren nebst ihren Schutzpatronen. Die Architekturen sind im Grofsen und Ganzen ähnlich gehalten wie bei den ruht auf dem Lockenhaupt des knieenden Donators, des Erbmarschalls Bertram von Nesselrode; St. Georg, eine schlanke Jünglingsgestalt, steht mit gespreizten Beinen im Mittelgrunde; er ist mit einer rothen Jacke bekleidet, deren prächtig abschattirtes Roth durch einen gelben Brusteinsatz vortheilhaft unterbrochen wird. Der nach damaliger Sitte angebrachte tiefe Halsausschnitt läfst die zierlich geordneten Falten eines Unterkleides hervorlugen; ein blaugrüner, hermelingefütterter Mantel ist leicht über die Schultern geworfen; die mäfsig weiten Aermel zeigen an ihrem Ende einen breiten Aufschlag. Die engen gelben Beinkleider sind vorn mit Schenkelplatten belegt. Helle Schnabelschuhe vervollständigen den Anzug. Neben St. Georg kniet Ritter Bertram, eine kräftige Rittergestalt in kunstvoller Plattenrüstung, auf

einem rothen Kissen, dessen lebhafte Farbe die durch Schattirung hervorgebrachten grünen und grauen Quadern des Fufsbodens angenehm belebt. Die ganze Gestalt des Ritters ist aus weifsem Glase geschnitten mit Ausnahme der Ordenskette vom hl. Hubertus,[3]) welche kräftiges Gelb aufweist. Hirsch und St. Hubertus sind auf der Kette deutlich erkennbar. Haare und Hüftplatten sind durch Silbergelb leicht goldig gefärbt. Lange schwarze Schnabelschuhe bilden die Fufsbekleidung. Während das architektonische und ornamentale Beiwerk etwas leicht behandelt ist, zeigen die figürlichen Theile sorgfältige Arbeit, vor allem ist der Kopf des Ritters meisterhaft durchgeführt; der Gesichtsausdruck läfst auf vollständige Porträtähnlichkeit schliefsen.

Im gegenüberstehenden Felde kniet vor einem gelben Betpult Margaretha von Burscheid; eine kurze weifse Hornhaube bedeckt das Haupt; um den Hals legt sich, anschliefsend an den tief herabreichenden Ausschnitt des blauen Gewandes die Kette des St. Hubertusordens. Die linke Hand hält ein geschlossenes Gebetbuch, während die Rechte bittend erhoben ist. Das blaue Kleid, mit mäfsig weiten Aermeln und ziemlich langer Schleppe versehen, ist von der Rückseite mit grofsblättrigem, leichtem Damast verziert. Die Gemahlin Bertrams wird begleitet von der hl. Katharina, welche segnend hinter ihrer Schutzbefohlenen steht. Die Gewandung der Heiligen ist ganz weifs gehalten unter vorsichtiger Anwendung von etwas Silbergelb. Beide Felder sind gut durchgeführt, die Köpfe technisch geradezu vollendet, die Bildnisse der Stifter voll Ausdruck und Leben. Auch der herrliche Kopf der hl. Katharina ist von vorzüglicher Arbeit. Beide Felder sind in den Textbildern dargestellt.

Fünf weitere Felder (Feld 6 oben links, ist durch viereckige Scheiben ersetzt) enthalten die Hauptgruppe, die Anbetung der hl. drei Könige, welche ohne jegliche vermittelnde Architektur diesen Theil des Fensters ausfüllt. Bei der Anfertigung der Zeichnung zu dieser Darstellung sind ungleichmäfsig begabte Hände thätig gewesen. Während die meisten Köpfe in Zeichnung und technischer Ausführung meisterhaft sind, auch die Gestalt der Mutter Gottes befriedigt, ist die Anatomie der Königsgestalten mangelhaft; ebenso mittelmäfsig sind Zeichnung und Modellirung der Hände. In der Farbengebung ist diese Darstellung von den anderen Fenstern gänzlich verschieden; es enthält bedeutend mehr Farbengläser wie die beiden anderen Chorfenster. Links sitzt in edler Auffassung und Durchführung die hl. Jungfrau. Das tiefblaue Untergewand wird gröfstentheils durch das weifse Oberkleid verdeckt, welches in leichtem, gefälligem Faltenwurf zur Erde herabfällt. Der Nimbus ist in dunkelgelbem Glase angebleit. Der Kopf der hl. Gottesmutter ist unübertrefflich in Zeichnung und Ausführung, von wunderbar lieblichem Gesichtsausdrucke. Die goldig angehauchten in leichten Wellen niederwallenden Haare lassen die hohe, gewölbte Stirn frei. In stiller Glückseligkeit schaut die Mutter auf den Jesusknaben, den sie auf ihrem Schoofse hält; das Kind, dessen Haare und Heiligenschein mit Silbergelb angelegt sind, sieht mit freudigem Gesichtsausdruck auf den vor ihm knieenden König, der ihm aus goldenem Kelch seine Gabe bietet. Im Hintergrunde erblicken wir den hl. Joseph, einen bärtigen, etwas roh gehaltenen Kopf, in rother, grün gefütterter Kapuze, ohne Heiligenschein. Unter einem braunrothen Schurz ragen rothe Aermel hervor; die linke Hand hält einen gelben Krückstock. Der knieende König, mit mächtigem Vollbart und wallendem Haupthaar, trägt ein bis zur Erde reichendes, weifses, hermelinverbrämtes Gewand mit weiten hängenden Aermeln. Grofsblättriger leichter Damast bedeckt den Mantel des Weisen. Die langschnabeligen Stiefel, um diese Zeit schon seltener werdend, sind, wie auch bei den rechts stehenden Königen, tiefgelb. Der mittlere König, ebenfalls eine bärtige Gestalt steht breitspurig dort und zeigt mit seiner Rechten in die Höhe, vermuthlich auf den Stern. Die Kopfbedeckung ist, wie auch bei den andern weifs und mit Gold durchsetzt. Die Form: ein turbanähnlicher, reichverzierter Wulst mit Spitzhaube ist etwas schwerfällig. Die rothe, pelzbesetzte Jacke ist auf der Brust durch eine blaugrüne, damaszirte Einlage durchbrochen und hat ganz enge, nur am Oberarm wulstig aufgebauschte Aermel; die sehr engen Bein-

---

[3]) Der St. Hubertusorden wurde zum Andenken an die Hubertusschlacht bei Linnich am 3. November 1444 von Gerhard V. von Jülich gestiftet, am 29. September 1708 vom Kurfürsten Johann von der Pfalz neu errichtet und am 30. März 1800 als Orden des Haufses Bayern bestätigt.

kleider zeigen dasselbe Blau, wie das Untergewand der hl. Maria. Ein hermelingefütterter Mantel mit Hängeärmeln fällt von den Schultern zur Erde. Der dritte, bartlose König ist mit unübertrefflicher Meisterschaft durchgeführt. Das mächtige Haupt wird von einem mit Krone und Schärpe verzierten Spitzhut überragt. Zeichnung, Modellirung und Schattirung des Gesichtes sind vorzüglich. Kräftige, sichere Pinselstriche verrathen die feste Hand eines tüchtigen Meisters. Die eng anliegende braunrothe Jacke ist im Nacken weit ausgeschnitten und mit weifser, roth gefütterter Kapuze versehen, am unteren Rande breit mit Pelz besetzt. Das glatt anschliefsende Beinkleid ist von rother Farbe. Das goldene Schwert ist mit schwarzer Verzierung versehen. Die Könige sind alle drei von weifser Hautfarbe, wie wir das bei den meisten, wenn nicht auf allen alten Glasgemälden beobachten können. Die Landschaft ist nur oberflächlich behandelt und fast ganz aus weifsem Glase hergestellt; hier und da ist etwas Silbergelb angebracht. Der Kopf des Ochsen ist roth. Die grau in Grau gehaltene Landschaft zeigt kräftig blaue Luft und braunviolette Gebäude. Hinter einem Berge sprengt, nur flüchtig angedeutet, eine Reiterschaar hervor, vermuthlich das Gefolge der hl. drei Könige. Rechts hält hinter einem Berge eine zweite Kriegerschaar mit Lanzen und Fahnen. Das fehlende sechste Feld wurde passend ergänzt durch den Aufbau des Stalles, hinter welchem die Landschaft und die Luft ihre Fortsetzung fand. Hier wurde der Stern angebracht. Die vier weiteren Felder, sowie die Spitzen sind durch Rautenverglasung gefüllt, die bei der Wiederherstellung mit einer schmalen grau in Grau ausgeführten, hie und da durch Gold belebten Bordüre versehen wurden, wodurch das ganze Fenster mehr Schlufs, mehr äufseren Zusammenhang erhielt. Die kleinen Zwickel des Maafswerks zeigen links ein blaues, rechts ein weifses Blattmuster. Die Fischblasen enthalten breit und kräftig behandelte, rein dekorativ gehaltene grofse Blumen, grau in Grau auf grünlichem Glase. Nur die Stengel sind in Silbergelb schattirt; durch die grobe Behandlung sind diese hoch stehenden Theile besonders wirkungsvoll. Das Fenster macht jetzt, nach Ergänzung und Wiederherstellung der fehlenden Theile, einen prächtigen Eindruck. Die alten Spitzrauten wurden beibehalten, auch in den unteren Feldern. Ein Herabrücken der gesammten Felder um unten einen festen Abschlufs zu erzielen, war aus zwei Gründen nicht angängig, zunächst sollte die alte Anordnung gewahrt werden, sodann gestattete die allzugrofse Maafsverschiedenheit ein Verschieben der einzelnen Felder nicht.

Das Fenster mit all seinen anziehenden und belehrenden Einzelheiten ist ein herrliches Meisterwerk mittelalterlicher Kunst; die sicher gezeichneten und vorzüglich durchgearbeiteten Köpfe, die weiche Behandlung der Gewänder, an welchen nur einzelne Falten durch Konturen, die meisten aber durch geschickte Modellirung mittels des Ueberzugtones dargestellt sind, bieten ein unübertreffliches Material für das Studium der Technik dieser Periode.

Das Hauptchorfenster.

Was wir am ersten Fenster Lobenswerthes fanden, dafs wird vielfach noch durch die Glasmalereien des dreitheiligen mittleren Chorfensters übertroffen. Gleich zu Anfang sei bemerkt, dafs dieses mehr in Grisaille gehalten ist; nur wenige farbige Glasstücke unterbrechen die hellleuchtende weifse Fläche, treten aber in Folge des Gegensatzes um so wirkungsvoller hervor. An diesem Fenster tritt die Zeichnung vor der Farbe in den Vordergrund. Nichtsdestoweniger oder vielleicht gerade deshalb ist dieses Fenster jetzt nach seiner vollständigen Ergänzung mit seinem blitzenden Silberschimmer von entzückender Wirkung.

Bei der Wiederherstellung wurden in den blanken Feldern unterhalb und oberhalb der figürlichen Darstellung an Stelle der fehlenden alten Rauten helle Butzen eingesetzt. Auch hier rahmt ein passender Fries das ganze Fenster ein. Die Wahl der Butzen wurde vornehmlich durch die Erwägung veranlafst, dafs eine Rautenverglasung in allen drei Fenstern gar zu leicht einen zu einförmigen Eindruck hervorgebracht haben würde. Trotzdem wären die Spitzscheiben beibehalten worden, wenn sie in genügender Zahl vorhanden gewesen wären; dieselben reichten jedoch nur für die beiden Seitenfenster; durch diese wird nun auch der alte Charakter der Fenster gewahrt, während die ebenso stilgerechten Butzen des Mittelfensters der ästhetischen Eindruck verbessern. Durch Zusammenstellung der Butzen in den verschiedensten

leichten Tönen wurde jener schillernde Perlmutterglanz erreicht, welchen auch die alten Rauten in Ehrenstein aufweisen. Es ist eine bekannte Thatsache, dafs weifses Glas, besonders in schlechter Qualität, durch Einwirkung der Sonnenstrahlen allmählich eine leichte Färbung annimmt; vor allem ist das bei dem grünlichen Glase der Fall; es wird gelblich oder auch leichtröthlich in allen Abstufungen. Da nun vereinzelte Stückchen ihren grünlichen Stich behalten, die übrigen aber in allen Tönen schillern, erhalten wir die herrliche Gesammtwirkung, wie wir sie an manchen alten Grisaillen bewundern können. Diese Veränderungen im Glase sind jedenfalls auf Oxydationsvorgänge zurückzuführen, welche die metallischen Bestandtheile des Glasgemenges zersetzen. Besonders das vierte Chorfenster zeigt einige Felder, in welchen dieses Farbenspiel prächtig zur Geltung kam.

Die zweite Reihe enthält in der Mitte das nach einigen aufbewahrten Resten neu hergestellte Wappen derer von Nesselrode: Rother Schild mit weifsen gegengezinnten Querbalken. Der gerade stehende Schild, überragt von gelbem Spangenhelm, bedeckt von rothen Helmdecken, steht unter ähnlich behandelter Architektur wie die Wappen des ersten Fensters. Als Helmzier ein rother Bracken, dessen Hals durch den beiderseits gezinnten weifsen Querbalken getheilt ist.

Das Wappen links vom Beschauer aus: Ein mit hellblauem Bord versehener Schild, diefser ist weifs damaszirt und mit rothem Querbalken belegt. Der weifse Helm, mit gelbem Visier, wird von einem hervorbrechenden weifsen Hunde bekrönt, an dessen Hals sich die Farben roth, weifs, blau wiederholen. Die Helmdecken sind weifs und roth. Der blafsgrüne Vorhang ist mit gelben Borden eingefafst.

Das dritte Wappen zeigt einen mit drei weifsen Andreaskreuzen belegten rothen Querbalken auf gelbem Schilde. Die Helmdecken sind gelb. Der weifse, mit goldigem Rande geschmückte Spangenhelm trägt als Kleinod einen hervorbrechenden gelben Hund, dessen Hals von einem weifsen mit drei Andreaskreuzen verzierten Balken durchschnitten wird. Der Vorhang, kräftigblau, trägt schweren Damast und schliefst nach oben und nach unten mit einer rothen Einfassung ab. Im dritten mittleren Felde kniet die prächtige Gestalt des Ritters von Nesselrode in silberglänzender Stahlrüstung vor einem Betpult mit aufgeschlagenem Buch. Den Hals des Ritters schmückt die Kette des hohen Ordens vom hl. Hubertus. Das architektonische Nebenwerk, weniger durchgebildet und ohne Rücksicht auf Genauigkeit der Zeichnung flott hingeworfen, gleicht, wie auch bei den Wappenschildchen, den Arkaden des ersten Fensters. Der leicht-lilafarbene Vorhang mit grofsem Blattmuster und braungelben Borden pafst vorzüglich zu dem vielen Weifs des Fensters. Nur das Roth des Kniekissens sowie das Gelb an Ordenskette und Betpult sind tief in der Farbe.

Die kräftige Gestalt in dem blitzenden Plattenpanzer mit dem ausdrucksvollen mächtigen Haupt und dem freundlich-ernsten Gesichtsausdrucke bietet abgeschlossen für sich ein herrliches Meisterwerk des Glasmalers. Die grofse Menge Weifs in diesem Felde ist von vorzüglicher Wirkung. Der Harnisch, wie Silber glänzend, gleicht der Rüstung des Ritters Bertram.

In den Feldern zu beiden Seiten des Ritters knieen zwei edle Frauengestalten. Ein sammetartiger schwarzer Mantel mit weifser Pelzverbrämung umhüllt die edel gezeichnete Gestalt der einen und läfst das feurige braunrothe Untergewand vortheilhaft zur Geltung kommen. Von der hohen kegelförmigen Kopfbedeckung wallt ein schwarzer Schleier auf die Schulter herab, während an Hals und Stirn eine weifse Hülle das zarte Gesicht umrahmt. Dieses sammetartige Aussehen des schwarzen Oberkleides ist durch gleichmäfsigen dichten Auftrag von Schwarzloth erreicht, wobei durch spärlich herausradirte, feine Lichter die nothwendige Modellirung erzielt wurde. Ein blafsblauer, zierlich damaszirter Vorhang mit gelben Borden bildet den Hintergrund dieses vollendeten Bildes. An einem Kapitäl der Architektur ist Marmorirung mit Silbergelb versucht.

Auf der anderen Seite erblicken wir die auf dem Boden knieende schlanke Donatrix; ihre Hände sind in frommer Andacht gefalten. Eine weifse, mit Stickerei verzierte burgundische Spitzhaube bedeckt das Haupt; ein duftiger Schleier läfst Ohren und Stirn durchscheinen. Geradezu meisterhaft ist die Durchführung dieses Köpfchens. Den tief ausgeschnittenen Hals schmückt eine Perlenkette; das hell lilafarbene Gewand ist durch einen von der Rück-

seite aufgetragenen leichten, grofsblättrigen Damast geschmackvoll belebt. Um die Schultern legt sich die Ordenskette vom hl. Hubertus.

Die Art der Auffassung, der künstlerischen und technischen Behandlung ist an diesen drei Figuren meisterhaft vollendet. Gesichter und Gewandung sind sorgfältig durchgearbeitet.

Die nächsten neun Felder bieten den Raum für die Kreuzigungsgruppe, welche auf der Lichtdrucktafel wiedergegeben ist. Wenn schon bisher viel Grisaille angewandt wurde, so kommt dasselbe hier noch mehr zur Geltung.

Die Landschaft mit merkwürdig geformten Bergen und Hügeln, mit einzelnen Bäumen und Büschen ist nur andeutungsweise durchgeführt und ohne Rücksicht auf den Verlauf der Hauptumrifslinien willkürlich aus grofsen Stücken weifsen Glases zusammengesetzt. Trotz mangelnder Perspektive, trotz verschobener Gröfsenverhältnisse der landschaftlichen Einzelheiten bietet diese leichte Staffage doch einen äufserst wirkungsvollen Hintergrund für die Gruppe. Die Luft ist aus blauem Glase geschnitten und leicht gewölkt; einige Gebäude sind roth und braunviolett, zwei Bäume grün; rechts im Hintergrunde ist ein Städtebild, wie die übrige Landschaft weifs gehalten.

In der Mitte der Darstellung erblickt man den Heiland am gelben Kreuzesstamm hängend. Die Modellirung des kraftvollen Christuskörpers ist, abgesehen von einigen anatomischen Unrichtigkeiten in der Zeichnung, vorzüglich durchgeführt, der leicht nach der Seite geneigte Kopf geradezu vollendet schön. Auch technisch ist dieser Christus ein Meisterwerk. Mit sicheren kräftigen Pinselstrichen ist die Modellirung in Schraffirmanier durchgeführt. Ein aus schattirtem Roth geschnittener Nimbus läfst das Haupt wirkungsvoll hervortreten. Das Lendentuch ist aus einem anderen „Weifs" geschnitten als der Körper.

Zur Rechten des Gekreuzigten steht Maria das Gesicht vom Kreuze abgewendet und den Kopf leicht geneigt. Die Züge zeigen den Ausdruck schmerzvoller Ergebenheit. Unter dem gelben Kopftuch quellen gelbe Haarlocken hervor. Das weifse in schönen Falten herabfallende Gewand läfst das blaue Unterkleid nur in beschränkter Ausdehnung hervorblicken. Zur Linken des Heilandes steht der Lieblingsjünger. Der weifse Mantel bedeckt zum gröfsten Theile das rothe Untergewand. Ueppiger Haarwuchs umrahmt das volle Gesicht. Ein gelber Nimbus krönt das machtvolle Haupt. Die ganze Darstellung, von gezinnten Arkadenbögen überragt, ist von grofsartiger Wirkung.

Die oberen sechs Fächer und die Spitzen zeigen die Fortsetzung der unteren Butzenfüllung.

Von dem dritten Chorfenster waren nur noch einige Tafeln erhalten. Rechts im zweiten Feld ein Wappen, im vierten die Beine eines liegenden Christus, also wohl Reste einer Pietà, im sechsten eine Architektur. Links in drei Fächern die ziemlich erhaltene Darstellung der h. Dreifaltigkeit. Die Figuren sind hier in geringeren Gröfsenverhältnissen gezeichnet als in den beiden ersten Fenstern.

Die letzte Gruppe zeigt uns unter spätgothischer Architektur Gott Vater, die Tiara, auf dem Haupte, den an einem gelben Antoniuskreuz hängenden Christus in den Händen. Die Schultern Gott Vaters tragen einen tiefrothen goldberänderten Mantel. Nimbus und Krone sind mit Silbergelb ausgelegt. Zweierlei Blau bildet den Hintergrund, oben in dunklerer Schattirung mit zartem radirten Damast, unten hinter Gott Vater ein lichtes Blau mit grofsem Blattmuster. Ueber der linken Schulter des Heilandes schwebt der hl. Geist in Gestalt der Taube.

Die seitlichen Felder mit den Ueberresten einer Pietà wurden stil- und sachgemäfs ergänzt, wobei ein ungefähr gleichalteriges Glasgemälde aus der Kirche zu Montmorency willkommene Anhaltspunkte bot.

Die Donatoren-Bildnisse sind nach deren Feststellung noch beizufügen, in einer Anordnung wie im ersten Fenster. Das fehlende Wappen ist jedenfalls das Wappen des Herrn von Burscheid, des Schwiegervaters Bertrams von Nesselrode. Das Maafswerk bewahrt das Lamm Gottes und zwei Weihrauchfässer schwingende Engel; die Ausführung ist grau in Grau unter geschickter Anwendung von Silbergelb.

Das vierte Chorfenster zeigt keine figürlichen Darstellungen. In einem Fach fand sich ein Rest phantastischer Architektur mit einer stark ornamental gehaltenen kleinen Darstellung des hl. Hubertus vor dem Hirsch. Eine einfache Butzenfüllung soll dieses Fenster schliefsen.

Linnich. Heinrich Oidtmann.

Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwickelung.

III. Der altchristliche Centralbau.



Neben der Basilika erscheint in der kirchlichen Kunst des Alterthums der Centralbau. Wie jene so wurzelt auch er in der heidnischen Architektur Roms; der centrale Grundrifs, der Pfeilerbau, die Wölbung und Kuppelbildung finden sich bereits in den Thermen und Palästen der Kaiserzeit. Aber trotz des gleichen Ursprunges sind es verschiedene Stile von durchaus selbstständiger Bedeutung. Von der Basilika weicht der Centralbau in seiner ganzen Anlage ab, in seinen konstruktiven Gedanken, der Bildung der tragenden Glieder, der Ueberdeckung des Raumes und der idealen Wirkung. Eine vollkommen andere Welt künstlerischer Vorstellungen und Empfindungen umgibt uns unter der in goldenes Licht getauchten, leicht und zugleich mächtig sich wölbenden Kuppel; umgeben von der ruhigen Geschlossenheit dieser Innenräume fühlt sich die Seele von einer ganz anderen ästhetischen Stimmung erfafst als in den ernsten Schiffen der Basilika mit ihrer kraftvollen Bewegung.

Diese beiden architektonischen Grundformen folgen innerhalb der antikchristlichen Epoche nicht aufeinander, sondern bestehen nebeneinander. Wenn auch der Centralbau in seiner grofsartigen Ausgestaltung und der vollen Reife seiner Schönheit etwas später hervortritt, so hat er doch die Zeit seines Glanzes mit dem basilikalen Stile theilen müssen. Auch örtlich sind die zwei Bauformen nicht ganz getrennt: in den Städten Italiens so gut wie in der neuen Roma an den Ufern des Bosporus ragten Kuppelbauten neben den Hallen der Basiliken auf. Allerdings läst sich nicht verkennen, dafs die östliche Hälfte des Reiches und jene Gebiete des Westens, wo oströmischer Einflufs vorwiegt, in steigendem Maafse den Rundbau bevorzugen, wenigstens was die eigentlichen Prachtbauten angeht, in denen ja immer der künstlerische Geist einer Zeit und eines Volkes sich am klarsten ausprägt. Aber bestehen bleibt die geschichtliche Thatsache, dafs der basilikale und der centrale Baustil gleichzeitig blühen, und diese Thatsache ist sehr bemerkenswerth. Zu keiner Zeit mehr, wenn man von dem baukünstlerischen Wirrwarr der Gegenwart absieht, trat die gleiche Erscheinung zu Tage, vielmehr hatte jede Epoche einen ihr eigenthümlichen Stil und keinen andern. Wenn es in der altchristlichen Periode nicht so war, so ist das ein deutlicher Beweis dafür, dafs sie noch von einer zweiten Kulturströmung durchzogen war, die eben im Centralbau ihren architektonischen Ausdruck suchte und fand. Und woher diese Strömung kam und was sie im Innern barg, verräth die andere oben erwähnte Thatsache, dafs die dem oströmischen Szepter gehorchenden Länder vorzugsweise jenem Stile geneigt waren.

Noch bevor die Kaiserresidenz und damit der Schwerpunkt der Verwaltung und des geistigen Lebens nach Byzanz verlegt waren, hatte die griechisch-römische Welt orientalische Einflüsse in immer stärkeren Grade erfahren. Nicht einmal Italien hatte sich der berückenden Macht, die von der uralten Kultur Asiens ausging, entziehen können. Wie in der ganzen Geistesbildung der Kaiserzeit, so zeigen sich auch in ihrer Kunst die starken Spuren davon. Der Gewölbebau und die Kuppel waren ein Erzeugnifs der künstlerischen Schöpfungskraft des Orientes. Ungleich tiefer und umfassender mufste das Orientalische im Osten eindringen, wo römisches Wesen sich nur unter den dräuenden Flügeln der kaiserlichen Adler den Völkern hatte aufnöthigen können. Namentlich seitdem unter des grofsen Theodosius Nachfolgern der Zusammenhang zwischen den beiden Reichshälften anfing lockerer zu werden, mischten sich morgenländische Bestandtheile unverhüllt und mit jener Kraft ein, die der unmittelbaren Berührung entspringt. Die gröfsere Masse jener Länder, über die Byzanz gebot, gehörte ja nicht zu Europa, und die Hauptstadt selbst lag im Angesichte Kleinasiens. Unter der befreienden Einwirkung der orientalischen Civilisation erwachte auch wieder der Geist der griechischen Kultur zu selbständiger Bethätigung gegenüber der römischen. Das schliefsliche Ergebnifs dieser Mischung und Wandlung, die vieles von dem verschlang, was einst den Stolz der klassischen Menschheit ausgemacht hatte, war die Kultur des byzantinischen Mittelalters, und ihr entsprach die seit dem VII. Jahrh. aufblühende byzantinische Kunst.

Jedoch nicht von dieser späten Kunst, die, soweit die Architektur in Betracht kommt, von keiner bedeutsamen Einwirkung auf das Abend-

land gewesen ist, soll hier die Rede sein, sondern von dem altchristlichen Centralbau, von den Werken des IV., V. und VI. Jahrh. Es handelt sich um jenen Stil, der noch durchaus der antiken Kulturperiode angehört, seinen Höhepunkt unter der glänzenden Regierung Justinians des Grofsen erreicht und sein gewaltigstes Wort in der Hagia Sophia gesprochen hat. Wie er nach der einen Seite hin sich bestimmt von der eigentlichen byzantinischen Baukunst unterscheidet, so steht er andrerseits in innigster Beziehung zu dem besondern Geiste seiner Zeit.

In diesen Jahrhunderten, den drei letzten des altchristlichen Zeitalters, ist die Durchdringung der römischen Kulturzustände mit orientalischen und griechischen Elementen, letztere vornehmlich auf kirchlichem und theologischem Gebiete wirksam, in vollem Gange, ohne jedoch eine auflösende Gährung herbeizuführen. Vielmehr ist unter diesen lebenweckenden Anregungen ein Neues hervorgewachsen, das ein Zwischenglied von unabhängigem Werthe zwischen dem römischen Wesen in christlicher Auffassung, wie es sein künstlerisches Abbild in der Basilika gefunden hat, und der nachmaligen byzantinischen Welt darstellt. Gewisse Züge der christlich-römischen Eigenart sind darin unverfälscht erhalten geblieben; sie bilden die Grundlage des Neuen. In andern Stücken haben sie eine Verquickung und Ueberwucherung durch die Einwirkungen von Osten erfahren, ohne jedoch den gemischten Charakter vollständig zu verlieren. Auf manchen Punkten ist aber auch ein wirkungsvoller Gegensatz zwischen dem Geiste des christlichen Alt- und des christlichen Neurom herausgereift. Nach allen diesen drei Richtungen hin wird eine ästhetische und kulturgeschichtliche Betrachtung an den Schöpfungen des centralen Stiles die entsprechenden Eigenthümlichkeiten in das Architektonische und Monumentale übersetzt wiederfinden.

Die christlich-römische Eigenart stellte mit grofsem Nachdrucke an der Religion das Moment der Innerlichkeit in den Vordergrund und legte damit Protest ein gegen die gänzliche Veräufserlichung der Religion, die in Opfer- und Götterfeste aufging, aber für das Wesen der Antike so bezeichnend ist. In ihrem eigenen Kultus mied sie alles, was an den weltfreudigen Charakter des heidnischen Tempeldienstes erinnern konnte. Darum hatte sie an ihrem Gotteshause den Aufsenbau vernachlässigt und den Schmuck für das Innere aufgespart. Bei den Rundbauten ist es ebenso, ja bei diesen drängt sich der Unterschied in der künstlerischen Behandlung des äufsern und innern Bauwerkes noch charakteristischer auf als bei der Basilika, denn die centrale Grundrifsgestaltung, die nothwendige Gruppirung der aufragenden Theile um einen beherrschenden Mittelpunkt, die mächtig sich erhebende Kuppel hätten von selbst zu einer konstruktiven Durchbildung auch des Aeufseren führen müssen, und wären in hohem Grade geeignet gewesen, demselben architektonisches Leben zu verleihen, rhythmischen Flufs hineinzubringen und die Umrifslinien in malerischem Wechsel zu leiten. Statt dessen bietet sich der Bau für gewöhnlich den Blicken als starre Masse dar, deren stumpfe Formen und rohes Material grell abstechen von der feinsinnigen Ausschmückung und dem verschwenderischen Glanze, die über das Innere ausgegossen sind. Selbst die Kuppel, die Wonne für jedes künstlerisch empfindende Auge, ist oft unter einem nichtssagenden, flachen Zeltdache versteckt. Es ist, als ob die Baumeister in scheuem Hinblick auf die heidnische Art sich gefürchtet hätten, ihre religiösen Gedanken der Aufsenwelt preiszugeben. Indefs mit der fortschreitenden Christianisirung des antiken Wesens beginnt die Zurückhaltung allmählich zu schwinden, und in der Sophienkirche zu Konstantinopel ringt sich bereits die reiche Gestaltung des Innern kräftig zu den äufsern Formen durch. Die mit königlicher Ruhe emporsteigende Hauptkuppel, die in sanftem Flusse niederwärts sich anschmiegenden Nebenkuppeln, die massig heraustretenden Pfeilerbauten der Seitenschiffe lassen die Anordnung des Ganzen und seine Konstruktion vorausahnen. Inmitten der neuen Kaiserstadt, der Konstantin und seine Nachfolger mit berechneter Absichtlichkeit die Merkmale einer christlichen Metropole aufgedrückt hatten, brauchte eben die Kirche ihren Gegensatz und ihre Abneigung vor dem Geiste des heidnischen Kultus nicht mehr zu betonen.

Auch in einem andern Stücke wich man bereits von den Ueberlieferungen der römischen Bauweise ab. Während nämlich die Basilika durch den ihr vorgelagerten weiten und ringsum geschlossenen Vorhof von der umgebenden Welt geschieden war, scheint ein solches Atrium bei den Gebäuden von centraler Anlage nur als Ausnahme und wohl mehr aus blofser An-

lehnung an Hergebrachtes vorgekommen zu sein. Von der ursprünglichen römischen Lebensanschauung, die noch nichts Wesentliches von ihrer heidnischen Natur eingebüfst hatte, hielt sich die Kirche ihren Gegensatz betonend mit heiliger Vornehmheit fern. Dagegen stand jener Theil der alten Kulturwelt, der durch die Mischung mit christlich-griechischen und orientalischen Ideen viel von seiner antichristlichen Herbheit verloren hatte, der Kirche bereits näher. Es ist geschichtliche Wirklichkeit, dafs im oströmischen Reiche die innere Ueberwindung des Heidenthums und die Durchsäuerung der Gesellschaft mit christlichen Auffassungen viel rascher und wirksamer vor sich gegangen ist als im Westen. In der oben erwähnten baulichen Erscheinung haben wir den künstlerischen Reflex dieser Thatsache. Aber ein vollständiger Ausgleich, den vielmehr erst das byzantinische Mittelalter erreicht hat, ist noch nicht eingetreten; eine gewisse Zurückhaltung trennt noch immer das Innerkirchliche von der Welt. Seinen architektonischen Ausdruck hat dieses in dem Umstande gefunden, dafs auch die Rundbauten ihre Eingänge in einer grofsen, möglichst dicht geschlossenen Vorhalle, dem Narthex, verbergen. Es fällt dieser Umstand um so mehr auf, als das centrale Schema an sich auf nichts weniger als auf eine solche lang gestreckte und gradlinig gebildete Vorhalle hindrängt, diese im Gegentheil höchst unorganisch dem Hauptbau angefügt ist.

Verrathen uns die genannten Eigenthümlichkeiten, dafs für die künstlerische Behandlung des Aeufsern die Meister des Centralbaues noch unter demselben Einflusse standen wie die Architekten der Basilika, ebenso sehr als die griechische Kirche mit der lateinischen eins war in der strengen Ablehnung alles dessen, was das Christenthum in das noch heidnisch gefärbte Getriebe des öffentlichen Lebens hätte hineinziehen können, so bietet der Innenbau ein ganz anderes Bild dar. Hier macht sich in Einzelheiten ein Zerfliefsen des architektonischen Charakters der römischen Antike, den die Basilika noch überall festgehalten hatte, bemerkbar. Am bezeichnendsten dafür ist die Geschichte des Kapitäls.

Nirgendwo findet sich wohl an jenen Bauten mehr irgend eine der klassischen Arten des Kapitäls in ihrer vollen Reinheit und Schönheit. Der Geist dieser Kunst fühlte sich der echten Antike so entfremdet wie die griechische Kirche der alten Kultur. Den Ausgangspunkt bildet zwar das korinthische Kapitäl, aber seine Form erscheint verwildert. Die regelmässige Folge des Blätterschmuckes ist einer willkürlich bewegten Anordnung gewichen, die edle und ruhige Gestalt der Umrisse scharf gezackten Blättern, und die Voluten wagen sich nur noch hier und da schüchtern und stumpf hervor. Dagegen sind mit einer gewissen Gewaltsamkeit christliche Symbole, wie das Kreuz, das Monogramm Christi, Alpha und Omega dem Kapitäl angeheftet, zum sprechenden Zeichen dafür, wie dem Alten allenthalben durch Kirche und Staat einfach der äussere Stempel des Christlichen aufgedrückt wurde. Das Blattwerk hat sein selbständiges Herauswachsen, seine plastische Kraft eingebüfst und schmiegt sich matt und haltlos dem Kerne des Kapitäls an, ähnlich wie das kirchliche Leben in seinen einzelnen Verzweigungen sich immer mehr gewöhnt, an dem Bau des beginnenden Staatskirchenthums emporzuranken und auf eigene grofse Antriebe zu verzichten. Ueberhaupt fällt an dieser ganzen Architektur die Scheu vor plastischen Bildungen auf, in deren Wesen individuelle Energie und mafsvolle, aber feste Aktion liegt, das Plastische ist ersetzt durch das Malerische, und auch das Kapitäl sucht ausschliefslich durch den Schimmer des Goldes und lebhafte Farbenpracht zu wirken.

Selbst wo noch das Blattornament den leisen Gedanken an das korinthische Kapitäl festhält, ist doch die schlanke Kelchform der klassischen Zeit gewöhnlich verlassen. An ihre Stelle ist das nach unten breit ausgeschwungene Korbkapitäl getreten. Und damit noch nicht genug, der Hang zu orientalischer Phantastik hat es nach allen Seiten wellenförmig ausgebaucht. Meistens jedoch ist die antike Grundgestalt gänzlich verlassen und durch die rohe Würfelform ersetzt worden. Man war eben von der Empfindung geleitet, dafs man mit den Kulturideen, die unbewufst in jener weben, keine innere Verwandtschaft mehr hatte, und dafs andererseits die neue Form wie geschaffen war, die eigenthümliche Ornamentik aufzunehmen, in der sich reiner wie in andern Dingen eine der Quellen byzantinischer Kultur verräth. Es sind der Textilkunst entnommene Motive, die hier in schwachem Relief auf ein architektonisches Glied übertragen erscheinen: ganz flach behandelte Ranken, Bandverschlingungen, riemenartiges Flechtwerk, breit und unplastisch

stilisirte Blätter. Aufserdem ist die Oberfläche des Kapitäls nach Art eines Gewebes in gleichmäfsig wiederkehrende Felder getheilt, die von einer kräftigen Bordüre umzogen werden. Ihre Heimath hatte diese Verzierungsweise im Orient, wo von jeher die Kunst der Stoffweber und Teppichwirker in hoher Blüthe stand, ja die alles beherrschende Kunstübung ausmachte. Wenn eine solche fremdartige Ornamentirung, die dem innersten Wesen der antiken Baukunst widerspricht, zur Herrschaft im Centralbaue gelangen konnte, dann mag man ermessen, wie tief und nachhaltig der orientalische Kultureinflufs durch die griechische Welt ging.

Das Verfahren, welches sich dieser Stil an dem Kapitäle erlaubte, beweist, wie sehr das Verständnifs für die konstruktiven Feinheiten jenes Gliedes bereits geschwunden war. Aber eine noch schwerere Sünde gegen dieselben stellt die Art dar, in der das Kapitäl mit dem auflastenden Mauerwerke verbunden wurde. Zwischen beiden ist plump und schwer und so unorganisch wie möglich ein Kämpferaufsatz eingeschoben, für den keine wesentliche Aufgabe erkennbar ist. Es macht den Eindruck, als ob die Baumeister selbst lebhaft durchdrungen gewesen wären von dem Bewufstsein des Widerstreites, der zwischen den gewaltig ragenden Massen des Oberbaues und den nur auf ein leichtes Tragen berechneten, mit spielender Anmuth emporsteigenden antiken Säulen herrscht, — ein Widerstreit, der freilich nicht viel grösser ist als der des griechisch-byzantinischen Kirchen- und Staatswesens, dessen idealer Verherrlichung der Centralbau dient, gegenüber dem lateinischen Kirchenthum, das seinen Geist in der Basilika und ihrem Säulensystem zur künstlerischen Aussprache gebracht hat. Dieser Gegensatz, wie er zwar keineswegs in allen Richtungen und Wirkungen des kirchlichen Lebens im Osten sich fühlbar macht, wohl aber an demselben als einem Ganzen hervortritt, erfüllt überhaupt den Stil nach seinen grofsen Formen.

Vor allem steht die Grundrifsbildung des Centralbaues im denkbar stärksten Gegensatze zur basilikalen. Dieser liegt das longitudinale Schema in vollkommenster Ausprägung zu Grunde: zu beiden Seiten der Längenaxe, die die ganze Anordnung des Gebäudes beherrscht, erscheinen die einzelnen Bautheile durchaus gleichmäfsig und in strengem Parallelismus aufgereiht; von der Concha aus schreitet der Bau unaufhaltsam und mächtig in die Ferne; das Kompositionsprinzip steckt seiner Längenausdehnung keine Grenzen. Es ist das so recht ein Ausflufs der lateinischen Art, der, auch auf das Kirchliche gewendet, der welterobernde Drang des alten Römerthums geblieben ist. In der abendländischen Kirche wohnt der Geist kühner Mission; Rom sendet seine Glaubensboten durch das keltische Gallien, an die Küsten des grünen Erin, zu den Briten und dann zu den Angelsachsen; seine Apostel ziehen in die Alpengebiete und in die Donauländer. In der griechischen Kirche hingegen ist seit dem IV. Jahrh. die ausbreitende Kraft wie erloschen, obschon ihr die unermefslichen Völkerschaften Asiens und des südlichen Rufslands gleichsam vor den Thoren lagen. Zufrieden mit dem Errungenen, zieht sie sich in genügsamer Abgeschlossenheit auf sich selbst zurück. Auf das Aesthetische übertragen äufsert sich dieser selbe Charakterzug in der centralen Anlage ihrer Kirchen; die in sich selbst zurückströmende Kreis- oder polygone Linie des Grundrisses läfst den Gedanken an ein Fortschreiten nach Aufsen nicht aufkommen.

Während die Basilika kraft ihres inneren Gestaltungsprinzips raumschaffend und raumerweiternd wirkt, kann das centrale Schema architektonisch nur den Grundgedanken haben, einen gegebenen Raum zu umfassen und umschliefsend zu sein. Die Raumanordnung der Basilika geht auf Gliederung der Innenfläche aus, und zwar nicht in kleinlicher und verwickelter Weise, sondern auf eine Gliederung in grofsen, mächtigen Zügen, wie sie in den Säulenhallen der Schiffe erreicht ist. Wogegen der Centralbau mit seinen schweren, unsymmetrisch gestellten und in unregelmäfsigen und eingeschnittenen Polygonen geformten Pfeilern mit seinen vielen Ecken und Nischen, mit seinen Umgängen und ihrer naturnothwendig verzwickten Disposition, den Raum in mannigfaltigster Weise theilt, ja zerstückelt. Unwillkürlich erinnert man sich des Unterschiedes in der territorialen Verfassung beider Kirchen. Die kirchliche Eintheilung des Ostens war bedingt durch die politische, weil die Kirche sich eng an den Staat anlehnte, und wurde daher auch von den Veränderungen der staatlichen Verwaltungsbezirke berührt. Sie bietet das Bild einer aufserordentlich verschlungenen, sich mitunter selbst durchkreuzenden und unfreien Organisation

dar. Die Patriarchate, Exarchate, Metropolitansprengel, Diözesen, autokephalen Bisthümer und ihre endlos rivalisirenden Ansprüche erwecken den Eindruck des Verwickelten und Gebrochenen, von dem der lateinische Westen vollkommen frei war. Er hatte in den ersten sechs Jahrhunderten noch nicht einmal eine streng durchgeführte Provinzialverfassung. Die Schranken staatlicher Eintheilung verachtend, gibt sich hier alles als grofs angelegt, klar und vielfach gegliedert, auf ungehemmte Erweiterung berechnet.

Nicht blos einer sozusagen unbeschränkten räumlichen Erweiterung, sowohl in der Längenals auch in der Breitenausdehnung, war die Basilika fähig, indem einfach die Arkadenreihen verlängert, und die Schiffe vermehrt werden konnten, sondern auch einer innern, stilistischen Weiterentwickelung. Die Geschichte hat in der karolingischen Kunst, in der romanischen und gothischen Epoche gezeigt, welch eine reiche Entfaltung und Ausgestaltung der basilikalen Grundform möglich war. Sie ist in dieser Hinsicht ein vortreffliches Abbild des römischen Kirchenwesens, dessen unversiegliche, aber der Urform stets treu bleibende Triebkraft sich durch die Jahrhunderte der abendländischen Kirchengeschichte hindurch erstreckt und immer neue Entwickelungsphasen hervortreibt. Dem entgegen ist in der griechischen Kirche, nachdem sie im IV. und V. Jahrh. die volle Ausbildung ihrer Verfassung, ihres Kultus, der verschiedenen Aeufserungen des religiös-sittlichen Lebens erreicht hat, der innere Fortschritt ein so geringer und unmerklicher, dafs er dem aus weiter Ferne das Ganze überblickenden Historiker fast als Stillstand erscheint. Selbst die Theologie, das echte Kind des beweglichen griechischen Geistes, erlahmt seit dem VI. Jahrh. und scheint einer langsamen Erstarrung entgegen zu gehen. Gewifs, in der herkömmlichen Redensart von der orientalischen und durch den kaiserlichen Despotismus verursachten Unbeweglichkeit dieser Kirche liegt eine starke Uebertreibung, es pulsirt vielmehr noch Leben in ihr. Aber diesem Leben sind keine höher und weiter führenden Ziele gesteckt; es verläuft in ruhiger Wiederkehr zu sich selbst, ohne neue Bildungen aus sich heraus zu schaffen. Aehnlich ergeht es dem Baustil dieser Kirche. Seiner organischen Weiterentfaltung stehen Schranken entgegen; die Möglichkeit der Kuppelspannung, die das Herz der Centralanlage bildet, ist technisch begrenzt, die rechtwinkeligen Umgänge sind keiner beliebigen Ausbildung fähig, die oft versuchte Verbindung der basilikalen Form mit dem Rundbau wird zu einer Verdunkelung des ursprünglichen architektonischen Gedankens. Alle Variationen bewegen sich in demselben Kreise. Das ist eine stilistische und konstruktive Nothwendigkeit, in denen aber leise und unbewufst die Natur des griechischen Kirchenthums wiederklingt.

In besonderer Beziehung zum Kirchenbau steht die Liturgie, da sie für wesentliche Theile desselben das schöpferische Prinzip ist, und das Bauwerk die Aufgabe hat, den liturgischen Handlungen den zweckentsprechenden und würdigen Raum zu bieten. Bei den orientalisch-griechischen Liturgien wiegt nun das ruhige Gebet vor, breite Erzählung, sich in ähnlichen Wendungen gleichmäfsig wiederholende Lobpreisungen, unaufhörliches Flehen; sie haben einen epischen Charakter. Die lateinische Liturgie hingegen enthält mehr kraftvolle und lebendige Aktion; sie trägt einen dramatischen Charakter. Den gleichen Unterschied wird man in den Stilen finden. Hier, im Centralbau, drängt sich als immer wiederkehrendes Konstruktionsmotiv der Kreis und Halbkreis auf, in unablässigem, aber stets neue Reize enthüllendem Wechsel; in weitgezogenem sanften Flufse löst sich eine Kurve aus der andern wie die wortreichen Doxologien des griechischen Gottesdienstes; die Empfindung einer feierlich getragenen, aber leidenschaftslosen Ruhe bemächtigt sich der Seele; das Ganze ist wie die breite Schilderung einer einzigen religiösen Grundstimmung, die sich in den gleichförmigen Strophen eines Hymnus voll stiller Lyrik aushaucht. Dort, bei der Basilika, quillt thatkräftiges Leben in den Schiffen, die in mächtigen, zielbewufsten Zügen der Apsis zustreben, ferner in der energisch emporspringenden Arkatur der Säulen, in der sehnigen Kraft der Deckenkonstruktion, es zieht gleichsam eine klar fortschreitende Handlung durch das Bauwerk.

Wie der Grundrifs von der geschwungenen Linie beherrscht wird, so auch durchaus der Aufrifs. Ueberall, sowohl in den Gewölben der Nebenräume und in der Kuppel des Mittelbaues, als auch in der möglichsten Vermeidung des gradlinigen Parallelismus der Einzelglieder tritt sie zu Tage. Von der Halbkugelform der

Kuppel gleitet das Auge in weichen Schwingungen an den Zwickeln und Halbkuppeln herab; wo die gerade Linie unvermeidlich ist, wie in den Oeffnungen der Seitenschiffe zum Mittelraume hin oder an den Umfassungsmauern, erscheint sie thunlichst gebrochen durch die Säulenstellungen und scharf gebogenen Archivolten oder durch überreichlich angebrachte Fenster mit ihren breiten Bogenschlüssen. Der Kreis hat aber trotz aller mathematischen Folgerichtigkeit, die ihm innewohnt, etwas Weiches und Einschmeichelndes an sich und entspricht daher der eben so biegsamen und unterwürfigen wie den Sinneneindrücken leicht zugänglichen Natur des Morgenländers. Der Kreis trägt auch ungeachtet seiner stetigen inneren Bewegung etwas von ruhiger Vollendung an sich, was nach seiner psychologischen Wirkung in dem träumerischen Sinnen und dem thatenlosen Insichgekehrtsein des Orientes sich wiederfindet. Welchen Gegensatz dazu bildet die eine rücksichtslose Konsequenz und ein unaufhaltsames Weiterdringen offenbarende gerade Linienführung, die sich bei der Basilika in der Längen- und Breitenrichtung, in der Höhenentwickelung der Schiffe und ihrem Deckenschlufs zeigt. Sie ist das Symbol der klar berechnenden und unbeugsam auf grofse Ziele gerichteten Natur des Römerthums, auch des kirchlichen Römerthums.

Ein weiterer Gegensatz spricht sich in den Höhenverhältnifsen aus. Wir meinen hierbei nicht sosehr den Umstand, dafs der Rundbau meistens höher ist als das Mittelschiff der Basilika, obschon auch dies für die Weltanschauung, von der beide Stilarten geheim durchweht sind, bezeichnend ist, sondern wir meinen die architektonische Behandlung des Oberbaues. Sie ist bei der Basilika von nüchterner Einfachheit und auf das praktisch Nothwendige beschränkt; nackt und massig steigen die Wände auf, nur mit den unentbehrlichsten Lichtöffnungen versehen, und darüber legt sich das phantasielose Gebälk der Decken, die Beleuchtung ernst dämpfend und die harte Wirklichkeit des Lebens sinnbildlich ausprägend. Auf der anderen Seite entwickelt sich der Rundbau nach oben hin zu einer lichten, durchgeistigten Wirkung. Spielend sind die Wände durch die luftigen Emporen und die dicht aneinander gereihten Fenster aufgelöst; sie werden umrahmt durch die weiten und trotz ihrer tragenden Aufgabe leicht gespannten Gurte, welche die Kuppel stützen; diese selbst thront darüber in majestätischer Gröfse und den Eindruck mühelosen Ruhens erweckend und umschliefst einen wahren Glorienschein von hereingeströmten Licht. Der Abstand ist grofs, doch nicht gröfser als der zwischen dem theologischen Genius der morgenländischen und abendländischen Kirche. Wenn man von Augustinus absieht, dessen einzigartige Gröfse ihn über jeden Vergleich hinaushebt und ihm eine singuläre Stellung anweist, so wendet sich die Theologie des Westens den praktischen Problemen des kirchlichen Lebens, den Fragen der sittlichen und rechtlichen Ordnung zu, die Theologie des Ostens dagegen der religiösen Metaphysik und den dogmatischen Untersuchungen. Getreu seinen alten Vorzügen erhebt sich der griechische Geist auf den Flügeln des philosophischen Denkens zu den Höhen der Spekulation. Aehnlich zieht die im Scheitelpunkte der Kuppel kühn zusammenschwingende Gliederung die Seelen aufwärts, aber nicht in unbestimmte, verschwimmende Fernen, sondern zu dem bestimmten Linienflufse der Kuppel und Halbkuppeln, welche die Lichtfülle fest umgrenzen und über dem Gebäude zu schweben scheinen wie der sinnende Verstand über den tiefen Räthseln kirchlicher Wissenschaft. Die blendende Klarheit, die wie Aetherwellen durch die obern Räume wogt, ist gemildert und gedämpft durch die Engel- und Heiligendarstellungen des Mosaik, deren hagere, ascetische Gestalten mit ihren leblosen Gesichtszügen und den weitgeöffneten, wie in visionäres Schauen verlorenen Blicken das Element träumerischer Mystik hinzufügen, der Mystik, die auch ein Erzeugnifs der Verbindung des griechischen mit dem orientalischen Geiste ist, während sie der lateinischen Kirche des Alterthums abgeht. Nimmt man dazu die gesuchte und üppige Pracht, die über das ganze Innere ausgebreitet ist und die sich zeigt in dem Wechsel der kostbarsten farbigen Marmorarten an den Säulen und den Inkrustationen der Wände, dem wundersamen Schimmer des Goldgrundes der Mosaiken und dem Zauber des reichlich verwendeten Edelmetalls, so fühlt man in voller Stärke auch das rein orientalische Kulturmoment.

Bei der Basilika haben wir darauf hingewiesen, wie die Apsis der ästhetische Brennpunkt der gesammten architektonischen Anlage ist, ganz im Einklange damit, dafs hier auch die Opferstätte sich findet, von der aus der

Gnadenstrom sich über die Gemeinde ergiefst, und hier die Kathedra des Bischofs, des hierarchischen Schlufssteins der kirchlichen Gemeindeorganisation, sich erhebt. Im griechischen Kirchenbau sind beide, Altar und Bischofssitz, in eine Nebennische gerückt, die baulich vor den übrigen Nischen nur unbedeutend ausgezeichnet ist und jedenfalls in keiner Weise das Gebäude innerlich beherrscht. Mag dieses auch im Stil selbst und seinen konstruktiven Nothwendigkeiten liegen, so erscheint darin doch leise auch ein idealer Grund verwoben. Die Kirchen des Ostens erlebten es, dafs Stellung und Gewalt des Bischofs je länger je mehr zurücktraten. Das einen übermächtigen Einflufs gewinnende Mönchthum auf der einen Seite, und auf der anderen Seite das staatliche Eingreifen in innerkirchliche Dinge, die schon seit dem V. Jahrh. sich zeigenden Ansätze zur nachmaligen byzantinischen Fürstenkirche, haben jene Erscheinung hervorgerufen. Auch an diesem Punkte haben die Zeitverhältnisse und die dem Morgenlande von jeher eigenthümliche Vermischung von Religiösem und Politischem ihren Widerschein in der Kunst gefunden. (Forts. folgt.

Bonn. Heinrich Schrörs.

Bücherschau.

Geschichte der christlichen Kunst. Von Franz Xaver Kraus. Erster Band. Zweite Abtheilung. Mit 231 Abbildungen. S. 321 bis 621. Freiburg, Herder 1896. Preis Mk. 8 (der ganze erste Band zusammengebunden Mk. 21,—).

Der erfreulich rasch dem ersten nachgefolgte zweite Halbband führt zunächst die Besprechung der Basilika zu Ende. Von besonderer Wichtigkeit ist hier namentlich der genaue Aufschlufs über die noch nicht lange aus dem Wüstensand gegrabene centralsyrische Baugruppe (S. 345 ff.) mit ihrem wuchtigen Ernst und ihren merkwürdigen Antecipationen romanischer Motive. Ein eigener Abschnitt ist den Centralbauten gewidmet, diesem „letzten Wort und dieser höchsten Leistung altchristlicher Architektur"; sie werden unbedingt auf die profanen römischen Rotunden und Polygonalbauten zurückgeleitet. Der weitere Abschnitt über die Inneneinrichtung der Kirchen berührt sich wieder durchweg mit einer Reihe von Artikeln der „Realencyklopädie", jeweils sie bereichernd und korrigirend.

Der Schwerpunkt des ganzen Halbbandes liegt im sechsten Buch, welches die Bildercyklen des IV. bis VI. Jahrh. genetisch behandelt, angefangen von dem ältesten Cyklus in S. Costanza in Rom, der 1620 einer Restauration zum Opfer fiel, und dem in den Akten des Martyrers Theodot enthaltenen, auf welche der Verfasser erstmals aufmerksam macht. Die didaktischen Zwecke dieser Cyklen werden über allen Zweifel gestellt und nachdrücklich betont. Das ikonographische Verhör, welches mit den pseudoambrosianischen Distichen, dem Dittochäum des Prudentius (?), der Homilie des Asterius und den Poësien Paulins von Nola angestellt wird, ist ein Muster scharfsinniger Kritik. Auf den überaus gehaltvollen Traktat über die Mosaikmalerei (399 bis 446), welcher den Werth einer Monographie hat, können wir nicht weiter eingehen; schön ist der Nachweis, wie dieselbe zunächst im IV. Jahrhundert der Verherrlichung des Triumphes Christi dient, dann im V. Jahrh. ebenfalls die Rolle der Lehrerin übernimmt (407).

Die Anfänge der christlichen Buchmalerei haben erst in den letzten Jahren gebührende Beachtung gefunden. Der Verfasser gibt S. 451 ff. eine höchst interessante Darlegung des Entwickelungsganges, welchen die Illustration der hl. Schrift in den ersten Zeiten einhielt. Die Resultate der geistvollen Untersuchung und genauen Besprechung der erhaltenen Denkmäler, von der Genesishandschrift der Wiener Hofbibliothek und dem Chronographen von 354 an, sind folgende: zwischen dem IV. und VII. Jahrh. lassen sich vielerlei die ganze Schrift oder einzelne Bücher derselben illustrirende Bilderbibeln unterscheiden, welche je ihren Einflufs geltend machen: eine römische, eine griechisch-alexandrinische, schliefslich byzantinisirende, eine syrische und eine barbarische. Nebenbei wird jedenfalls seit Ende des IV. Jahrh. auf Einzelbildern und in gemalten Cyklen die Concordantia veteris et novi testamenti zur Anschauung gebracht; endlich kommen seit Einführung der Lectio propria und des Comes um die Mitte des V. Jahrh. Illustrationen zu den Evangelien und Epistelperikopen des Kirchenjahres auf und sie bilden die Wurzelansätze der karolingischen und ottonischen Buch- und Wandmalerei.

Wir übergehen das detailreiche siebente Buch über die technischen und Kleinkünste, sowie das achte über Geräte und liturgische Kleidung, um noch besonders auf das hochwichtige neunte Buch aufmerksam zu machen. Dasselbe ist der byzantinischen Frage gewidmet, näherhin dem ersten Problem derselben, der Frage nach dem Wesen, Werth und Entwickelungsgang der oströmischen Kunst. Das Urtheil schwankte bisher zwischen tiefster Verachtung und höchster Verherrlichung; „heute kann man ruhig sagen, dafs sowohl die einseitigen Verächter, wie die einseitigen Bewunderer des Byzantinismus mit dem Bombast ihrer Phrasen nur die eigene Unwissenheit verdecken". Es wird zunächst kritisch referirt über den Standpunkt der bedeutendsten Forscher, namentlich über Strczygowski's neue Theorie, wonach von Konstantin an eine byzantinische Kunst erstmals ihre Schwingen regte, zur Zeit Justinians ihren Höheflug nahm und schliefslich eine Art Weltherrschaft gewann. Da dieser Forscher seine Thesen auf eine in Aussicht gestellte Publikation bisher ganz unbekannter byzantinischer Denkmäler gründet, so will der

Verfasser seinen endgiltigen Richterspruch bis zum Erscheinen der letzteren suspendiren. Aber sein vorläufiges Gutachten hebt unseres Erachtens mit vollem Recht hervor, dafs eine byzantinische Kunst in dem Sinne, in welchem sie hier überall supponirt wird, nicht besteht, das heifst im Sinne eines einheitlichen, gleichförmigen Stils, dafs die oströmische Kunst nicht blofs bis Konstantin, sondern bis Heraclius trotz ausgesprochen lokaler Färbung doch ihrem ganzen Charakter nach von dem gemeinsamen Boden der römisch-altchristlichen Kunst nicht loszulösen ist, dafs erst vom 7. Jahrh. an die Tradition der letzteren verschlungen wird von wilden Kämpfen, tiefem Verderbnifs und ausgesprochenem Hafs gegen Rom, und dafs jetzt erst eine byzantinische Kunst ihren Anfang nimmt, deren Signatur Mangel an jeder klaren, planmäfsigen, methodischen Durchbildung, an Gesetzmäfsigkeit der Formen, an Verständnifs stilistischer Prinzipien, eine völlige Entfremdung zwischen Idee und Form ist. Dies die Leitgedanken, welchen wir innerlichst zustimmen; wir glauben auch kaum, dafs sie durch Strczygowski's Publikation eine wesentliche Modifikation erfahren werden.

Das zehnte und letzte Buch leitet durch Vorführung der ersten Anfänge christlicher Kunst bei den nordischen Völkern zum zweiten Band über und schliest mit einem begeisterten Lob auf den Benediktinerorden, diesem Patron und Nährvater der Kunst in Jahrhunderten barbarischer Rohheit. — Was dieser erste Band versprach, hat er grofsartig eingelöst, — vivat sequens! P. Keppler.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Siebzehntes Heft: Stadt Leipzig (I. Theil), bearbeitet von Cornelius Gurlitt. Dresden 1895, in Kommission bei C. C. Meinhold & Söhne. (Preis 10 Mk.)

Auf die Kirchen und Klöster der Stadt Leipzig mit Einschlufs der eingemeindeten Orte beschränkt sich dieser überaus reich (32 Lichtdrucktafeln und 191 gröfsere wie zahllose kleinere Textabbildungen) und höchst instruktiv illustrirte Band, der über das gesammte sächsische Kunstschaffen vom Anfange des XV. bis zum Ende des XVIII. Jahrh. einen so umfassenden und mannigfaltigen Ueberblick bietet, wie wohl keine andere Stadt ihn ermöglicht. Fünf hervorragende Kirchen, deren Anfänge bis in das XIII. oder XIV. Jahrh. zurückreichen und an denen die folgenden Jahrhunderte mit grofsem Eifer umgebaut und ergänzt haben, in diesen Kirchen selbst eine Fülle von Ausstattungsgegenständen aus der spätgothischen bis in die Empireperiode, wie sie nicht leicht übertroffen werden dürfte: Altaraufsätze, Kanzeln, Taufbrunnen, Orgeln, Gemälde, Figuren, vor Allem Grabmäler und Epitaphien mit sehr vielen (zumeist hier abgebildeten) Wappenschildchen, Glocken, Eisengitter, Altargeräthe mit vielen (ebenfalls hier reproduzirten) Silbermarken. — In der Nikolaikirche ist der stuckverzierte Dauthe'sche Umbau von 1784 bis 1794 eine künstlerisch wie technisch höchst merkwürdige Anlage. — In der Thomaskirche sind die aus dem 1477 eingeritzten Gufsmantel auf die Glocke „Gloriosa" übertragenen Figuren von wunderbarer Zeichnung. — In der Paulinerkirche verdient die (aber sicher nicht vor den Schlufs des XIV. Jahrh. zu setzende) Holzstatue des hl. Dominikus hohe Anerkennung, nicht minder die (als getrieben bezeichnete) Bronzegrabtafel der Kurfürstin Elisabeth von Sachsen, † 1484. — Die Barfüfserkirche zeichnet sich durch ihren komplizirten Grundrifs aus, die Johanniskirche durch ihre flache Decke mit den schönen auf den Schlufs des XVI. Jahrh. hinweisenden Intarsiamalereien. Gute Grabgitter bewahrt der benachbarte Johanneskirchhof, tüchtiges Barockaltargeräth die katholische Kirche und spätgothische Altarschreine die Eutritz'sche Kirche. Interessant sind der spätgothische „Zwinger", die Wand- und Glasmalereien im „Paulinum", endlich einige spätgothische Bautheile im „Rothen Kolleg". Die nicht zu weitläufige, sehr zutreffende Beschreibung an der Hand der ausgezeichneten Illustrationen macht die Besichtigung dieser Denkmäler zu einer kunst-, kulturgeschichtlich und technisch überaus lohnenden Studie. S.

Kunst-Stil-Unterscheidung. Kurzgefafste Vorführung der augenfälligsten Kennzeichen aller wichtigen Stilarten vom egyptischen Stile bis zur Gegenwart. Mit 200 Illustrationen für Laien, Kunstfreunde, Schüler und Gewerbsleute verfafst von Hans Sebast. Schmid. II. Auflage. München 1896, Verlag von Hermann Lukaschik. (Preis 1,20 Mk.)

Auf 10 Tafeln und einigen Textseiten bringt der Verfasser 200 Abbildungen, welche sämmtliche zwanzig historische Stilarten illustriren sollen als Erläuterungen des 40 Seiten umfassenden Textes. Trotz der Beschränkung, welche dieses äufserste Maafs von Kürze auferlegte, hat der auf dem kunstgeschichtlichen Gebiete wohl bewanderte, stellenweise zutreffend und drastisch charakterisirende Verfasser leider auf verschiedene Abschweifungen nicht verzichtet, z. B. auf die Erwähnung der „sorgenvollen, harten Folter- und Inquisitionszeit", als deren „Ausprägung" ihm die figürliche Plastik des gothischen Stiles erscheint, dem er manches Lob spendet, obgleich er bei ihm den „unversiegbaren Quell" seines Ideals, der griechisch-römischen Kunst, vermifst. V.

Der Glaube der Väter dargestellt in den kirchlichen Alterthümern Lübecks. Dem katholischen Volke gewidmet von Everhard Illigens, Pastor. Paderborn 1895, Verlag von Ferdinand Schöningh. (Preis 60 Pf.)

Die zahlreichen mittelalterlichen Kirchen Lübecks, die sämmtlich dem protestantischen Kulte dienen, zeichnen sich bekanntlich durch einen ganz ungewöhnlichen Reichthum hervorragender mittelalterlicher Kunstdenkmäler aus. Diese haben dem Verfasser Veranlassung gegeben, sie auf ihre religiösen Darstellungen, namentlich diejenigen zu prüfen, welche die Unterscheidungslehren betreffen, wie „die heilige Schrift und Erblehre", „das allerheiligste Sakrament des Altars", „die Verehrung und Anrufung der Heiligen" u. s. w. Das Ergebnifs der klar und umsichtig geführten Untersuchung, welche eine Fülle symbolischer und ikonographischer Beobachtungen enthält, ist, dafs diese alten Darstellungen durchaus der gegenwärtigen katholischen Kirchenlehre entsprechen. H.

Abhandlungen.

Die neue Pfarrkirche zu Wadersloh in Westfalen.

(Mit 8 Abbildungen.)

Pfarre Wadersloh im Kreise Beckum besafs vor dem Neubau der hier in Abbildung wiedergegebenen Kirche, eine kleine, sehr unansehnliche Pfarrkirche. Theile derselben entstammten dem XIII. Jahrh., aber die wenigen architektonischen Glieder waren äufserst verwittert und verstümmelt, und mehrfache Umbauten oder Vergröfserungsbauten der späteren Jahrhunderte hatten zur Verwischung des alten Charakters fast das denkbar Mögliche geleistet. Es unterlag darum keiner Frage mehr, die Kirche gänzlich niederzulegen, um an selbiger Stelle eine andere zu errichten. Beim Abbruch fand sich in der Mauer, ganz verdeckt, ein sehr interessantes und schönes Reliefbild, Christus am Kreuze, dazu Maria und Johannes und zwei andere Heilige; es war ein Thürsturz, und als solcher ist er auch wieder im Vorraume der neuen Sakristei gebraucht. Ferner vorgefundene Säulchen mit schönen Kapitälen und Sockeln bilden die neue Umrahmung, so dafs von dem alten Bau das Schönste erhalten blieb.

Der zum Neubau verfügbare Platz bildet eine Eiform und ist ringsum von Strafsen eingeschlossen; die beiden Strafsen nach der Längsrichtung der Kirche bilden Hauptverkehrsadern mit den Nachbarorten. Wiewohl der Platz selbst klein ist, kann die Kirche, von diesen Strafsen aus, doch gut in Augenschein genommen werden. Die allseitig abgerundete, aber andererseits freie Lage des Platzes, erheischte eine symmetrische, allseitig ausgebildete Gruppirung der Kirche, und die knappe Gröfse bedingte möglichste Ausnutzung der ganzen Ausdehnung des Platzes, so dafs der Bau an allen vier Seiten hart die Grenze berührt und der Thurm in die Kirche gerückt werden mufste. Dabei war besonders darauf zu achten, dafs die Kirche, zumal äufserlich, nicht zu kurz erscheine.

Diese im Allgemeinen leitenden Gesichtspunkte sind so aufgefafst, dafs die Gemeinde, welche 4500 Seelen zählt, für die besuchenden Mitglieder genügenden Platz in Bänken haben soll.

Die Grundrifsanlage (vergl. Fig. 1) ist eine dreischiffige Hallenkirche mit Kreuzschiff. Das Langschiff ist 25,76 *m* breit, das Mittelschiff für sich allein 11,30 *m* und vom Eingange des Thurmes bis zur Chorwand innen 50 *m* lang. Das Hauptchor ist im halben Zehneck geschlossen. Die Seitenchöre sind quadratisch und bauen sich über das Kreuzschiff hinaus. Das Kreuzschiff hat eine innere Länge von 30 *m*. Die Pfeilhöhe des Gewölbes beträgt im Mittelschiff 20 *m*, in den Seitenschiffen 17 *m*.

Die drei Hallen des Langschiffes sind mit einem Satteldache überdeckt (vergl. Fig. 2 und 6), in welches die beiden Dächer der Kreuzarme einschneiden (vergl. Fig. 3 und 8). Dieses schlichte Dach führt sich auch über das vorgebaute Hauptchor in gleicher Höhe fort (vergl. Fig. 7). Dadurch war es einestheils nöthig, das Mauerwerk des Hauptchores höher hinaufzuziehen, als die Mauern der Seitenschiffe sind; diese sind bis zur Plinthe 17 *m*, jene 20 *m* hoch, andererntheils erforderlich, eine Vermittelung dieser beiden verschiedenen Höhen anzuordnen, und dem Dache einen, seiner Mächtigkeit entsprechenden Abschlufs zu bieten. Dieses alles konnte durch zwei Chorthürmchen erreicht werden, die, wie aus den Abbildungen (Fig. 3, 5, 7) ersichtlich, das Chor flankiren. Nicht allein, dafs das Chor selbst dadurch aufsen gehoben und mächtig erscheint, war es so auch möglich, das hohe Mittelschiffgewölbe bis zum Chorabschlufs durchzuführen, und so mächtige, hohe Chorfenster anzulegen, welche die Fenster des Langschiffes um $3^1/_2$ *m* an Höhe überragen, was für die gesammte Innenwirkung von grofser Wichtigkeit ist, weil dadurch unwillkürlich der Chor das Auge fesselt.

Ein weiterer Vortheil, den diese Anlage des grofsen durchgehenden Daches bis zum Mittel-

Die neue Pfarrkirche zu Wadersloh in Westfalen

von Wilhelm Rincklake.

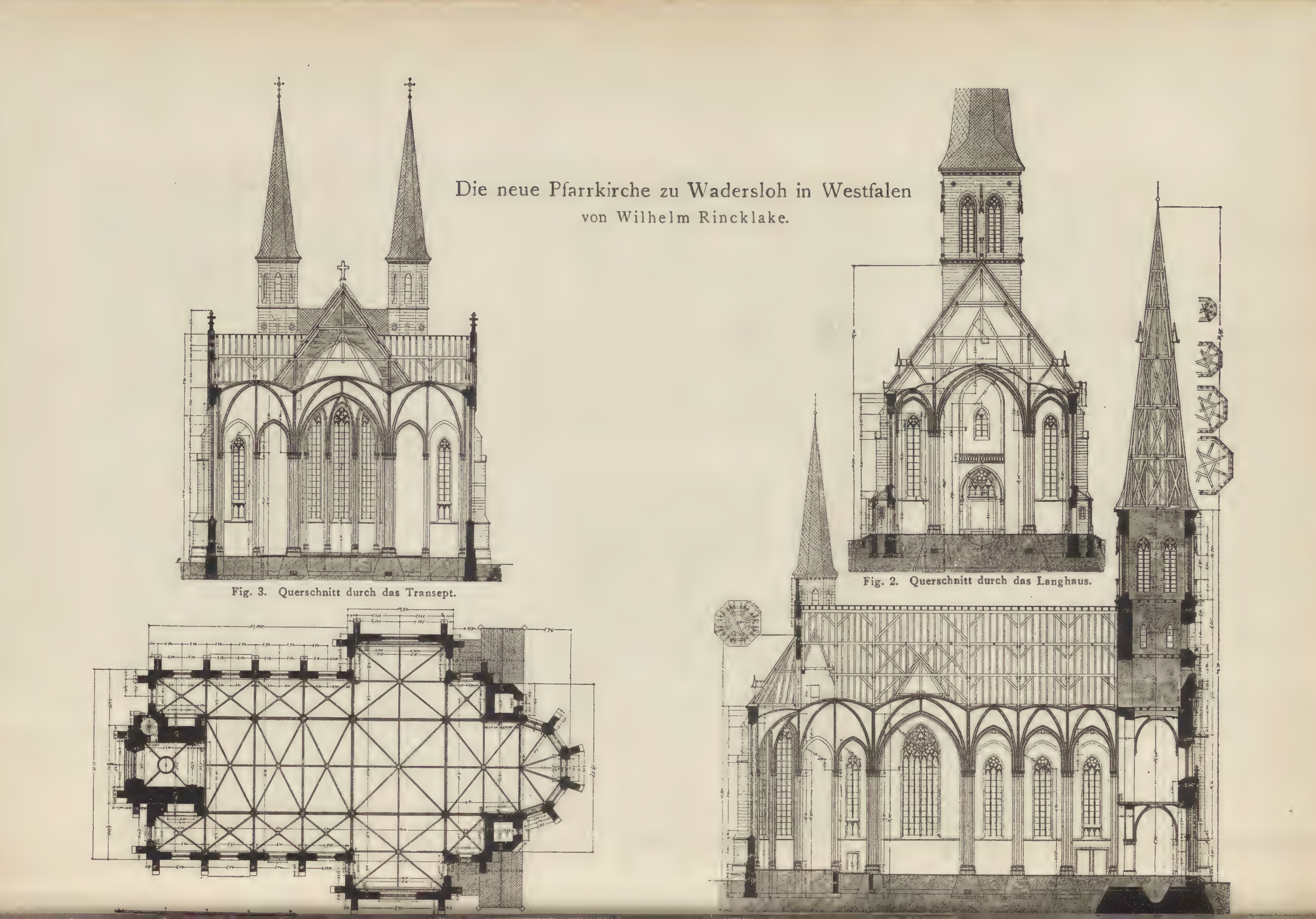


Fig. 3. Querschnitt durch das Transept.

Fig. 2. Querschnitt durch das Langhaus.



Fig. 8. Perspektive.

Fig. 5. Vorderansicht

Fig. 6. Seitenansicht.

Fig. 7. Choransicht.

punkte des Chorabschlusses mit sich brachte, war der, dafs jetzt die Kirche äufserlich als ein Einziges, als ein Ganzes hervortritt, was bei weitem nicht so der Fall wäre, wenn die Seitenschiffe für sich besondere Bedachungen, sei es in Giebel- oder in Erkerdächern, erhalten hätten, die nebenbei bemerkt, durch die vielen Kehlen und Winkel viele Schnecken, und so Nachtheile für die Instandhaltung des Daches bilden. Es war indefs ferner nöthig, dafs das Dach vom Thurm bis zum Mittelpunkt des Chores in der Firstlinie durchgeführt wurde, weil das Verhältnifs der Länge zur Höhe der Kirche äufserlich ganz bedeutend gelitten hätte, wenn das Dach schon früher, etwa zu Anfang des Chores, durch einen Giebel aufgefangen wäre.

Vielfach wird gegen die einfache, schlichte Dachanlage die Einrede gemacht, es müfsten sich die einzelnen Schiffe der Kirche auch äufserlich aussprechen, und in ihrer Anlage äufserlich klar zum Ausdruck kommen. Der hier gefafste ästhetische Standpunkt ist indefs ein sehr einseitiger, indem erstlich durch die Anordnung der Erker- oder Giebeldächer die Weite des Mittelschiffes wohl geahnt werden kann, aber äufserlich nicht bestimmt ausgesprochen ist, wie solches bei den Basilikenanlagen, bei welchen jedes Schiff ein Dach für sich hat und die Mittelschiffsmauer frei aufgebaut ist, der Fall ist. Sodann ist aber auch bei den dreischiffigen Kirchen mit einem Dache, wie es hier in Wadersloh zur Ausführung gekommen ist, die Anlage der drei Schiffe äufserlich nicht allein zu ahnen, sondern genau zu verfolgen, indem sowohl die Westfront wie die Chorentwickelung (vergl. Fig. 5 u. 7), die Breite des Mittelschiffes fixirt, und sich auch in den Kreuzschiffsgiebeln und Fenstern vollständig klar ausspricht.

Die grofs überdeckten Kirchen bieten eine viel mächtigere Gruppirung als die mit Erkerdächern, aber dazu gehört auch eine mächtigere Thurmentwickelung. Das Dach der Kirche reicht hier höher, deshalb mufs auch das Mauerwerk des Thurmes höher gezogen sein. Bei dieser Thatsache würde vielleicht Mancher zurückschrecken und höhere Kosten fürchten; diesem ist hier dadurch vorgebeugt, dafs der Thurm in seinem ganzen Aufbau sehr schlicht gehalten ist, ohne Beeinträchtigung der Gesammtwirkung, was besonders die perspektivische Ansicht zeigt (Fig. 8). Entsprechend dem Hauptthurme sind auch die kleinen Chorthürmchen mit Absicht einfach, schlicht gehalten, und zeigen nur in der obersten Etage durch die Fensteranlagen einige Ausbildung. Um so besser fällt dadurch die untere schlichte Masse als Strebe für die Chorapsis mit der leichten Fensteranlage in's Gewicht. Mit Berücksichtigung des Umstandes, dafs diese Thürmchen wichtige Streben für das Gewölbe des Hauptchores wie der Seitenchöre bilden, und zwei Seiten dieser Thürmchen durch die Kirchenmauer nahezu gegeben sind, fallen auch die Kosten dieser Thürmchen, soweit sie als Schmuck dastehen, nicht erheblich in's Gewicht.

In den Hauptzügen ist hiermit die Anlage der Kirche besprochen und soll noch auf einige Einzelheiten und Eigenheiten des Planes hingewiesen werden. Zunächst zeigt das Mittelschiff eine ungewöhnliche Breite im Vergleich zu den Seitenschiffen, indem jenes beträchtlich mehr als doppelt so breit ist, wie diese sind (vergl. Fig. 1 und 2). Es fällt dadurch das Hauptgewicht auf das Mittelschiff, dafs in dem reichen, hohen, fünfseitig geschlossenen Chore den Glanzpunkt für das Innere der Kirche bietet; sodann bekam dadurch das Kreuzschiff die nöthige Breite (vergl. Fig. 3), um auch äufserlich gegen das mächtige Dach des Langschiffes zur genügenden Geltung zu kommen, und zugleich wurde die Höhe des Chormauerwerkes im Vergleich zur Höhe der Seitenmauern der Kirche nicht gar zu grofs (vergl. Fig. 7), wie es anders durch die Dachneigung gegeben ist. Um die grofsen Gewölbekappen des Lang- und Kreuzschiffes zu beleben, sind sie auch in den Scheitellinien durch leichte Rippen getheilt.

Die Säulen des Langschiffes haben vier, die der Vierung acht Dienstsäulchen und sind entsprechend dicker als jene. Der Thurm ist, abweichend von diesen Plänen, zur Kirche hin auf reichgegliederte Pfeiler gestellt, so dafs eine bessere Verbindung zwischen der Thurmhalle und den anstofsenden Seitenschiffen besteht, und der Anblick von der Kirche zum Thurm bedeutend gewonnen hat (vergl. Fig. 2). Zur reicheren Ausbildung der Wandpfeiler des Langschiffes sind aufser den Dienst- noch Wandvorlagen gemauert, und im Chor sind aufser der Wandvorlage jedesmal drei Dienste vorgelegt, so dafs sich die Wand dort ganz pfeilerartig, also in reicher Gliederung auflöst. Die Kapitälhöhe der Pfeiler beträgt $12^1/_2$ *m.*

Die Nebenthüren haben Vorhallen bekommen und liegen vor den westlichen Mauern der Kreuzarme und der Seitenschiffe. Aufser der Situation sprach auch die zugfreiere Anlage für diese Aenderung des Projektes. Die Sakristeien legen sich in die Winkel der Chor- und Kreuzschiffsmauer, sind beiderseits gleich und haben einen Vorraum für die Diener und einen Hauptraum für die Priester.

Die Säulen des Innern, wie die Gewölberippen, und die ganze äufsere Blendung sind aus Sandstein, die Hintermauerung aus Ziegelsteinen gebildet, das Dach ist mit bestem englischen Schiefer gedeckt. Der Bau ist im Herbst 1891 angefangen und im Herbst 1894, als er ganz vollendet war, eingeweiht. Die Baukosten betragen 240000 Mark. Die Gemeinde hat diese Kosten unter thatkräftiger und umsichtiger Leitung ihres Pfarrers, Herrn Weuker, freiwillig dem hehren Zwecke gewidmet.

Für das Inventar, welches bis jetzt zum gröfsten Theile noch fehlt, ist auch schon manches geopfert, aber die Sachen sollen mit nöthiger Ruhe beschafft werden. Die Fenster des Langschiffes sind mit bestem Antikglase in streng geometrischen Mustern, in welche Ornamente eingebrannt sind, verglast; aber in den untersten vier Feldern der Fenster sollen die vierzehn Stationsbilder eingebrannt sein. Ein Bild ist bereits fertig. Die Anzahl der Fenster stimmt gerade für diese Szenen, und welche Darstellungen in den Fenstern könnten zur Erbauung dienlicher sein, als gerade diese, wenn bei guter Durchführung derselben nicht allein auf harmonisches Farbenspiel, sondern auch auf erbaulichen Ausdruck und gute Zeichnung der Figuren geachtet wird! Die Stationskreuze sind unter jedem Fenster in besonders reicher Fassung angebracht.

Münster. Wilhelm Rincklake.

Ist die Kapelle auf dem Valkhofe zu Nimwegen von Karl dem Grofsen erbaut?

(Schlufs.)



Dafs die Pfalzkapelle zu Nimwegen von höherem Alter als die Aachener Palastkirche und von Einflufs auf die Gestaltung der letzteren gewesen sei, scheint um so weniger annehmbar, wenn man die Geschichte und den Charakter des Aachener Baues in's Auge fafst. Bekanntlich berichtet Einhard, dafs Karl Säulen zu diesem Bau aus Rom und Ravenna herbeigeschafft habe, und die geschichtliche Ueberlieferung, dafs der Kaiser vom Papste Hadrian I. die Erlaubnifs erhalten habe, die Fufsböden und Wände des Theoderichpalastes zu Ravenna auszuplündern, soll ebenfalls der Glaubwürdigkeit nicht entbehren.[1]) Unter den Aachener Säulen befindet sich thatsächlich eine nicht geringe Zahl, welche wohl nur aus Italien herbeigeschafft sein kann,[2]) obwohl auch andere Orte, z. B. Trier, vielleicht auch Verdun und Köln (St. Gereon), Material geliefert haben sollen. Wie nun Säulen und anderer Schmuck mit unsäglicher Mühe über die Alpen geschafft worden ist, so wird umsomehr die künstlerische Idee von den grofsartigen Bauten Italiens beeinflufst worden sein. Ohne gesunde nationale Elemente zu verachten, zollte Karl der römischen Civilisation und Kunst die gröfste Bewunderung, und Einhard, einer der einflufsreichsten Personen am Hofe, schöpfte sogar aus dem Vitruv seine baukünstlerische Belehrung. Beim Aachener Bau, der hervorragendsten Leistung jener Zeit, wird der Kaiser daher sein Vorbild zweifellos in Italien gesucht haben. Der Bau selbst unterstützt auch diese Ansicht. Eine doppelte Säulenstellung, wie wir sie in Aachen sehen, war wie an den Fenstern der Sophienkirche zu Konstantinopel und der Kirche zu Ancyra in Kleinasien damals wahrscheinlich auch an einzelnen Kirchen Italiens schon vorhanden. Jedenfalls findet man dort noch mehrere Kirchen, bei denen einzelne Fenster durch Säulenpaare ausgefüllt sind, welche unvermittelt gegen die Bogenlaibungen stossen (z. B. St. Fosca auf der Insel Torcello, St. Giacomo di Rialto in Venedig und St. Michaele zu Pavia). Herrmann[3]) hat angenommen, dafs in Aachen die Gröfse der Bogenöffnungen Veranlassung zu jener doppelten Säulenstellung gegeben habe. Es mufs jedoch dahin gestellt

[1]) Vgl. Reber a. a. O. II, S. 9 und 36.

[2]) Ueber dieselben vgl. Rhoen a. a. O. S. 50 ff.

[3]) a. a. O. S. 101.

bleiben, ob die konstruktiv bedeutsamen ansteigenden Tonnengewölbe des oberen Umganges nebst der Absicht, ihre Malerei auch vom Mittelbau aus genügend zur Geltung zu bringen, die bedeutende Höhe der Bogenöffnungen und diese die doppelte Säulenstellung veranlafst habe, oder ob umgekehrt die grofse Anzahl der zusammengeschafften, theilweise aus dem seltensten Material bestehenden Säulen, und die Absicht, letztere alle und ihrem hohen Werth entsprechend zu verwenden, zur Anlage jener grofsen Oeffnungen geführt habe. Wahrscheinlich hat Beides zusammengewirkt, jenes zweifellos aus Italien stammende Motiv zu verwerthen.

In Bezug auf den Aachener Grundrifs, die Raumvertheilung und das Gewölbesystem hat man bekanntlich zumeist an St. Vitale, zum Theil auch an den Dom zu Brescia und St. Fedele zu Como [4]) gedacht. (Der letztere Bau ist zwar jünger als der Aachener, wird aber mit seinen ansteigenden Gewölben wohl auf ältere, nicht mehr vorhandene Vorbilder zurückzuführen sein.[5])

Gezwungen ist man freilich nicht, in Bezug auf den Aachener Bau, wenn man nur den Grundrifs, nicht auch die doppelte Säulenstellung, die ansteigenden Gewölbe und die antiken Gesimsprofile berücksichtigt, an eine direkte Kopie eines italienischen Vorbildes zu denken. Denn wenn man eine mit einem Umgange versehene Centralkirche nicht flach decken, sondern mit Gratgewölben ausstatten will, so läfst sich kein Grundrifs denken, in welchem die Gewölbe leichter und einfacher hineinzukonstruiren sind. Bei der mit Gewölben versehenen Aachener Kirche würde man also in Bezug auf den Grundrifs wohl in etwas geringerem Grade veranlafst sein, ein direktes Vorbild zu suchen, als bei der Kapelle zu Nimwegen. Denn diese war, wenigstens im Mittelraum, flach gedeckt. (Ob letzteres auch bei den Umgängen der Fall gewesen, ist meines Wissens zur Zeit noch nicht genau untersucht worden.) Wenn man daher überhaupt eine Abhängigkeit zwischen beiden Bauten voraussetzen will, so würde man eher annehmen dürfen, dafs man beim Nimwegener Bau dem Aachener gefolgt sei, als umgekehrt. Auch die völlige Verschiedenheit in Bezug auf Gewölbbeziehungsweise Deckenkonstruktion und Detailbildungen und die Art derselben, besonders die Schmiege, läfst eher darauf schliefsen, dafs die Kapelle zu Nimwegen später als die Pfalzkirche zu Aachen, und zwar erst im X. bis XI. Jahrh. erbaut worden sei. Zu jener Zeit waren die deutschen Arbeiter schon selbstständiger geworden und brauchten bei Errichtung von Monumentalbauten nicht mehr so ängstlich nach fremden Motiven Umschau zu halten.

Am meisten überrascht der Vergleich der Aufsenseiten beider Werke. Der kleinere, in mehrerer Hinsicht einfachere Bau ist in allen drei Geschossen mit reichem Blendbogenschmuck, der ungleich gröfsere, bedeutendere nur im obersten Geschofs mit Pilastern geschmückt. Würde die Kapelle zu Nimwegen beim Aachener Bau als Vorbild gedient haben, so hätte man den letzteren, wie er im Innern reicher behandelt worden ist, doch wohl auch im Aeusseren mindestens ebenso reich ausgestattet als den ersteren. (Die Verschiedenheit in Bezug auf die Aufsenseiten würde noch gröfser erscheinen, wenn man die Aachener Pilaster nicht ausschliefslich als schmückende, sondern mehr als konstruktive Glieder betrachten würde.[6])

Karl der Grofse hat nach Einhard [7]) viele Bauten unternommen und manche vollendet. In Bezug auf die Pfalz zu Nimwegen ist indefs nur der Beginn des Baues erwähnt. Auch hat Karl manche andere Pfalzen

[4]) Abb. bei Dehio u. v. Bezold a. a. O. Taf. 40.

[5]) Von der Bedeutung der ansteigenden Gewölbe, in den oberen Umgängen abgesehen, sind in Aachen ebenso wie in St. Fedele nur in den oberen, nicht in den unteren Umgängen, trotz der hier vorhandenen Pfeilervorlagen die vierseitigen von den dreiseitigen Gewölbfachen durch Gurtbögen geschieden. Dies sei hier umsomehr bemerkt, als in vielen der bisher veröffentlichten Grundrissen des Aachener Münsters auch im unteren Umgange Gurtbögen fälschlich eingezeichnet sind.

[6]) Ob die letztere Auffassung, welche bisher die allgemeine gewesen ist, ganz berechtigt ist, sei übrigens dahin gestellt. Denn die (in manchen Abbildungen des Aachener Münsters zu stark gezeichneten) Pilaster springen nur schwach vor, die Absätze im oberen Theil der Pilaster lassen sich vielleicht auch aus der an jener Stelle vorhandenen Verjüngung der ganzen Umfassungsmauer genügend erklären, und, was hier am wichtigsten erscheint: dem Seitenschub der Kuppel ist hauptsächlich durch mehrere Ringanker begegnet. (Dieser Umstand ist meines Wissens erst durch die genannte Schrift von Rhoen bekannt geworden S. 17 ff. und Taf. 2.)

[7]) Vita Caroli cap. 17.

(Aachen, Heristall, Worms) durch häufigeren und längeren Aufenthatt vor Nimwegen bevorzugt.[8]) Dennoch dürfte man wohl vermuthen, dafs er auch die Pfalz zu Nimwegen vollendet und eine Kapelle dort erbaut habe. Wenn man übrigens für die noch erhaltene Kapelle einschliefslich ihrer Fundamente eine spätere Entstehungszeit voraussetzt, so mufs angenommen werden, dafs entweder die ursprüngliche Kapelle an einer anderen Stelle gestanden hat und etwa nach einer Zerstörung oder einer Erweiterung der Palastbauten verlegt sei (alsdann würden bei weiteren Nachgrabungen vielleicht ihre Grundmauern aufgefunden werden), oder, was weniger wahrscheinlich ist, dafs die Kapelle ursprünglich kein vom Palast vollständig getrennter Bau gewesen, sondern dafs ein Raum im Palaste selbst zur Kapelle eingerichtet war. Wie dem auch gewesen sein mag, einen grofsen Umfang wird die ursprüngliche Kapelle keinesfalls gehabt haben. Es beweisen dies die sehr geringen Mafsverhältnisse des jetzigen Baues.[9]) Denn es ist kaum anzunehmen, dafs, falls ein älterer Bau durch einen jüngeren ersetzt worden sei, der letztere dem ersteren an Gröfse wesentlich nachgestanden habe. Ein im Vergleich zur Aachener Kirche bescheidenes Raumverhältnifs braucht auch in Rücksicht auf den Bericht Lambert's von Hersfeld,[10]) welcher den Königshof ein Gebäude von unvergleichlicher und bewundernswerther Bauart nennt, noch gerade nicht zu befremden. Denn wie Plath (S. 19) wohl mit Recht bemerkt, diente die Pfalz als „Wächterin der Rheinmündung, als Trutzburg gegen die heidnischen, Beute suchenden Nordvölker an der grofsen Verkehrsstrafse des Reichs". Die Pfalz wurde also wohl vorzugsweise aus praktischen Gesichtspunkten erbaut. Es genügte daher auch, wenn die Kapelle für gewöhnlich Raum für die Bewohner der Pfalz bot, während die Aachener Kirche eine gröfsere Bedeutung hatte und, wie Dohme[11]) hervorhebt, „nicht sowohl zur Pfalzkapelle des Kaisers bestimmt war, als vielmehr zur grofsen Hof- und Staatskirche des Reiches".[12])

Trotz aller vorstehenden Erwägungen mag nun eine gewisse Berechtigung, die Kapelle zu Nimwegen der Bauthätigkeit Karls des Grofsen zuzuschreiben, bestehen bleiben.

Aber auch Ludwig der Fromme weilte in Nimwegen, und zwar viel häufiger als sein Vater.[13]) Dafs er dort manches zur Vollendung und Verschönerung der Pfalz geschaffen, vielleicht sogar jene Kapelle errichtet habe, dürfte daher auch nicht gerade jeder Wahrscheinlichkeit entbehren, zumal Ludwig auch in der Pfalz Diedenhofen eine Kapelle nach dem Vorbilde von Aachen (instar Aquensis) zu bauen begonnen hatte.[14]) Sie wurde jedoch vor ihrer Vollendung von Ludwigs Feinden zerstört, damit sie nicht als Befestigung benutzt würde.

So lange nun nicht wichtigere Gründe als bisher für eine Entstehung der Kapelle in karolingischer Zeit beigebracht worden sind, dürfte mindestens eine gleiche Berechtigung der Ansicht vorbehalten bleiben, dafs der Bau in einer späteren Periode errichtet worden sei, etwa unter den in Nimwegen mehrfach weilenden sächsischen Kaisern oder nach dem Brande vom Jahre 1047 unter Heinrich III., der auch anderwärts (Goslar, Speier) eine grofsartige Bauthätigkeit veranlafst hat.

Vielleicht werden weitere Forschungen und Nachgrabungen zu Nimwegen die bis jetzt unentschiedene Frage zur Lösung bringen.

Essen im Nov. 1895. Georg Humann.

[8]) Er weilte in N. nach Einhards Annalen nur im Jahre 777, 806, 808, nach den Lorscher Annalen auch im Jahre 804, aber meines Wissens nicht auch im Jahre 796, wie Herrmann S. 92 angegeben hat.

[9]) Der Durchmesser des achtseitigen mittleren Raumes beträgt nur ca. 6,20 *m*. Der ganze Bau mit seinen Umgängen würde ungefähr (genaue Messungen habe ich zur Zeit nicht vornehmen können) den Mittelraum der Aachener Kirche einnehmen, ein Umstand, auf den schon Otte aufmerksam gemacht hat (Geschichte der romanischen Baukunst S. 85).

[10]) Lamb. ann. ad annum 1046.

[11]) »Geschichte der deutschen Kunst« 1895, I, S. 8.

[12]) Dieser Auffassung begegnet man sogar schon bei einem Schriftsteller des IX. Jahrh. (Monachus Sangall. L. I, cap. 27).

[13]) In den Jahren 817, 821, 825, 827, 830, 831 837, 838 (nach Einhards Annalen und den Annalen von St. Bertin).

[14]) Continuator Reginonis, ad annum 939.

Romanischer Bronzeleuchter in Form eines Löwenreiters.

(Mit Abbildung.)

Französischen Ursprungs ist wohl zweifellos der hier abgebildete Leuchter, der vor Jahresfrist von Frankreich aus in die Sammlung des Freiherrn Albert von Oppenheim zu Köln gelangt ist. Die etwas weiche Behandlung, die vornehme Modellirung, die für die Ursprungszeit, als deren äufserster Termin der Schlufs des XII. Jahrh. zu betrachten sein dürfte, ungemein entwickelte Plastik, die lebhafte und doch mafsvolle Haltung des Reiters, die etwas abgeschwächte Stilisirung des aus Lilienblättern gebildeten Leuchterschaftes weisen unverkennbar auf französische Eigenart hin, und auch der Umstand spricht dafür, dafs die meisten derartigen Leuchter aus Frankreich stammen und dort auch verblieben sind. So wies die Sammlung Spitzer (Versteigerungskatalog 970 u. 971) zwei ganz ähnliche, erheblich kleinere Exemplare auf, von denen das eine den Löwen mit von seinem Reiter vermittelst beider Hände geöffneten Rachen zeigt, das andere den ganz friedlich stehenden Löwen mit dem umschauenden Reiter, dessen rechter Arm herabhängt, während der linke ganz enge den Schaft umfafst. Ein sehr verwandtes Muster birgt auch die Sammlung Martin Le Roy in Paris, und auch an sonstigen romanischen Reiterleuchtern fehlte es in französischen Sammlungen nicht, wie namentlich aus den alten »Mélanges«, Bd. I, Tafel 14 bis 17, hervorgeht, wo Drachen- und Pferdeleuchter abgebildet sind. Nicht unerheblich unterscheiden sich von ihnen durch strengere Formengebung oder unbehülflichere Gestaltung die Reiterleuchter, die in belgischen bezw. deutschen Museen sich befinden, gemäfs den neuen »Mélanges«, „Décoration d'églises" S. 188 u. 191. Die auch an dieser letzteren Stelle ausgesprochene Vermuthung, dafs diese Art von Leuchtern ursprünglich für den kirchlichen Gebrauch bestimmt gewesen sei, wird nicht nur durch die Thatsache unterstützt, dafs manche derselben nachweislich aus kirchlichem Besitze stammen, sondern auch durch die in zeitgenössischen Urkunden wiederholt vorkommende Bemerkung, dafs mancherlei bizarr geformte Gebrauchsgegenstände den Weg in die Kirche gefunden hätten. Und es ist gewifs nicht zu verwundern, dafs aufser den zum Theil noch phantastischer gestalteten Aquamanilien, an deren vornehmlicher Verwendung für den liturgischen Dienst keinerlei Zweifel besteht, auch diese

Thierleuchter selbst als Altarschmuck beliebt waren, wie ein solcher in Form eines Löwen sich in der Krypta des Hildesheimer Domes bis jetzt erhalten hat. Die Vorliebe für derartige Thiergestalten im Dienst des Heiligthums kann nicht auffallen, denn längst hatten in dasselbe die orientalischen Seidengewebe Eingang gefunden mit ihren von Bestien, wilden und zahmen, wirklichen und fabelhaften, beherrschten Musterungen, und wenn diese reich dessinirten Stoffe zu den liturgischen Gewändern oder als Wandschmuck verwendet, nicht weniger für architektonische Friese und sonstigen plastischen Dekor als Vorbilder benutzt wurden, dann kann es nicht befremden, dafs an ihnen auch die Metallkünstler sich inspirirten für die Schaffung schmuckvollen Altargeräthes. Freilich hatte die vorbildliche Bedeutung desselben nicht dadurch sich geltend gemacht, dafs die ganz ornamental behandelten, daher sehr phantastisch im Sinne mittelalterlicher Vorstellungen stilisirten Thierfiguren den Bilderkreis Deutschlands und der Nachbarländer befruchteten, sondern vornehmlich dadurch, dafs die Freude am Bestiaire noch zunahm. Diese war ja den Germanen von jeher eigen, hatte bei den Angelsachsen eine komplizirte Ausbildung erfahren und im skandinavischen Norden bis zu dem Maafse sich entfaltet, dafs gerade dort das Thierornament die Hauptrolle spielte. Aber alle die Bestien, die dort als Schmuckformen auftraten, lösten sich in Ornamente auf, so dafs selbst diejenigen, für welche die heimische Fauna die Muster bot, oft nur schwer die Naturform erkennen lassen. Fast noch stärkere Umgestaltung haben sich die aus der Fremde eingeführten Thiere, besonders die Löwen gefallen lassen müssen, so oft sie nur die dienende Rolle des Schmuckes zu spielen hatten, während bei ihrer Verwendung zu selbstständigen Zwecken der engere Anschlufs an die Natur beliebt war und erstrebt wurde. Freilich zogen hier Mangel des Kennens wie des Könnens vielfach enge Grenzen, am wenigsten vielleicht im deutschen Norden und in den stammverwandten Niederlanden, wo der Bronzegufs in jeder Hinsicht zu grofser Virtuosität gedieh.

Zu den durch Gröfse und künstlerische Ausführung hervorragendsten derartigen Gebilden, welche die romanische Periode zurückgelassen hat, zählt der vorliegende Bronzeleuchter, der 40 *cm* hoch, 23 *cm* lang ist und noch nicht 3 *kg* schwer, ein einziges Hohlgufsstück bis auf den aufgelötheten Kerzendorn und wohl aus der verlorenen Wachsform gewonnen, weil es der damaligen Zeit kaum möglich gewesen sein würde, auf anderem Wege einen so komplizirten Gufs herzustellen, ohne einzelne Theile nachträglich anzufügen. Nur an einer Stelle zeigt dasselbe eine verlöthete Oeffnung, nämlich unter dem Bauche des Löwen, wo ein sehr sauber eingefügtes Stück den hier der inneren Reinigung wegen offen gelassenen Hohlraum schliefst. Der sehr monumental behandelte, in Kopf und Mähne vortrefflich stilisirte Löwe zeigt sein Knochengerüst in energischer, durch eingravirte Linien noch verstärkter Betonung. Sein langer Schweif ist vor dem rechten Hinterbein freistehend durchgezogen, um, über den ganzen Hintertheil festanliegend herübergeführt, in zwei federbuschartigen, höchst dekorativen Quasten zu endigen. In der Haltung wie im Ausdruck entspricht der kühne Reiter durchaus seiner Aufgabe, zu verstärkter Kraftbethätigung das rechte Bein auf den Rücken des Löwens legend, das linke nach vorn ausstreckend, mit der rechten, fein geformten Hand den Kopf der Bestie niederhaltend, mit der linken rückgreifend den Leuchterschaft fassend, der unvermittelt aus seinem Rücken herauswächst, umschlungen von den beiden Haarbüscheln, die sich um ihn winden. In dieser strammen und kraftvollen, aber ganz ungezwungenen Haltung macht der Reiter, von welcher Seite man ihn auch betrachten mag, einen durchaus abgerundeten Eindruck, und die ärmellose Tunika, die, nur durch einfachen Kordelgürtel gebunden, über sein trikotartiges Unterkleid in knapper Fältung gelegt ist, entbehrt nicht der durch eingravirte Linien markirten Verzierungen. Sie bestehen in oberen wie unteren, den hinten eingeschlitzten Rock einsäumenden, geometrisch gemusterten Borten, sowie in senkrechten Streifen, welche die deckenartig sich ausbreitenden Schöfse, in Diagonalen, welche Brust und Rücken schmücken. Als aufsergewöhnlicher, den „Dinanderieen" selten verliehener Schmuck erscheint die Vergoldung des Ganzen, deren durch zahlreiche Oxydationsstellen gemilderter Glanz dem vornehmen Gegenstande noch den besonderen Reiz einer feinen Patina verleiht. Schnütgen.

Zwei mittelalterliche Dorsalien in der Kirche zu Kalchreuth.



on bilderstürmerischen Tendenzen, namentlich denen in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh., verhältnifsmäfsig wenig berührt und in Mitleidenschaft gezogen, darf Nürnberg sich noch heute rühmen, den Schmuck seiner Kirchen ziemlich genau so bewahrt zu haben, wie es ihn aus dem Mittelalter überkommen hatte. Und was für die Stadt selbst gilt, das gilt auch, freilich in beschränkterem Maafse, für das umliegende Land, insbesondere für das ehemalige Gebiet der alten Reichsstadt. Nicht viele Gegenden im deutschen Vaterlande gibt es, wo sich auf engem Raum so viele Zeugen einer vergangenen Zeit noch an dem nämlichen Platze, für den sie ursprünglich bestimmt gewesen waren, vorfinden. Und so Vieles auch schon über Nürnberg und seine Kunstwerke geschrieben worden ist, hie und da tauchen doch immer wieder bedeutsame Leistungen der alten Nürnberger Künstler und Kunsthandwerker auf, welche die Forschung bisher vernachlässigt oder gänzlich unberücksichtigt gelassen hat. Zu diesen gehören auch einige ehrwürdige Kunstgegenstände in der Kirche zu Kalchreuth, mit denen ich die Leser dieser Blätter im Folgenden bekannt machen möchte.

Kalchreuth ist ein altes Dörfchen 12 *km* nördlich von Nürnberg und ungefähr ebenso weit in südöstlicher Richtung von Erlangen entfernt. Seine Lage, nicht in unmittelbarer Nähe einer Eisenbahnstation, mag dazu beigetragen haben, dafs die mannigfachen Werke kirchlicher Kunst, welche seine Kirche birgt, noch nicht die Beachtung gefunden haben, welche sie verdienen. Einige freilich, wie das Sakramentshäuschen aus Meister Adam Krafts Werkstatt oder der Hochaltar mit figurenreichen Schnitzereien in der Art des Veit Stofs und Gemälde aus Wolgemuts Offizin, findet man in der Litteratur mehrfach erwähnt, anderen dagegen ist selbst diese geringe Ehre meines Wissens noch nie zu Theil geworden. Ich denke dabei weniger an die „mehr oder minder roh bemalten Bretter“, deren auch die Kirche in Kalchreuth eine ganze Anzahl besitzt und die, nebenbei bemerkt, in der Regel denn doch etwas besser sind, als der Ruf, in den sie durch Thausing gekommen sind; ich möchte hier vielmehr in erster Linie auf eine Reihe etwa drittellebensgrofser Terrakottafiguren, welche Christus und die zwölf Apostel darstellen und aus dem XIV. Jahrh. stammen, sowie auf die in der Ueberschrift angeführten Rücklaken oder Wandbehänge hinweisen. Wenn jene Figuren, die augenscheinlich in naher Beziehung zu den bekannten sechs Apostelfiguren aus roth gebranntem Thon im Germanischen Museum und den vier dazu gehörigen in der Jakobskirche zu Nürnberg [1]) stehen, aber gegenüber diesen für jene Zeit immerhin tüchtigen Werken deutscher Plastik nur den Rang von Schüler- oder Werkstattarbeiten beanspruchen können, mit weifser Farbe roh angestrichen, wie sie sind, auf den Beschauer heutzutage einen besonders günstigen Eindruck hervorzubringen oder ihm einen künstlerischen Genufs zu bereiten nicht mehr im Stande sind, so darf dies von den genannten Gewebestücken nicht in gleicher Weise gesagt werden. Bei ihnen gesellt sich zu dem rein historischen Interesse auch das ästhetische, und so sind denn sie vor Allem es werth, aus ihrem Dunkel in das Licht einer kunstgeschichtlichen Betrachtung gerückt zu werden.

Das ältere dieser zwei Erzeugnisse textilen Kunstfleifses ist zugleich das künstlerisch bedeutendere und auch nach Technik und Darstellung interessantere. Es ist eine Wollenstickerei auf schwarzem Leinenstoff von insgesammt 4,20 *m* Länge und 0,82 *m* Breite, deren heutige Erhaltung und Zusammensetzung zunächst zu einigen Ausführungen Anlafs gibt. Sie besteht nämlich aus einem oberen 50 *cm* breiten und einem unteren 32 *cm* breiten Bilderstreifen, die durch eine Naht in Fischgrätenstich miteinander verbunden, aber, wie wir sehen werden, nicht ein und desselben Alters sind. Der obere Streifen seinerseits — um zunächst bei diesem zu verweilen — setzt sich aus zwei Theilen von 1,95 und 2,25 *m* Länge zusammen, die wohl auch ursprünglich zusammengehört haben mögen, mit denen aber diese Reihe figürlicher Stickereien schwerlich erschöpft war. Wenigstens scheint das gothische Rankengeflecht, das den gleich zu besprechenden Darstellungen als Untergrund dient, noch weiter gegangen zu sein, da es plötzlich und ohne

[1]) Vergl. »Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen« Nr. 25 — 30 und Bode, »Geschichte der deutschen Plastik« S. 93.

künstlerische Endigung abschneidet. Dieses Rankenwerk, ganz in Plattstickerei ausgeführt und in gebrochenen blauen, grünen und gelben Farbentönen gehalten, reiht sich mit seinen grofsen, köstlich stilisirten Blumen und Früchten würdig den reizvollsten Ornamentstickereien des Mittelalters an. Aber auch die bildlichen Darstellungen verrathen ein nicht geringes Kunstverständnifs.

Ueberaus wirkungsvoll ist, wenn wir bei der Betrachtung von links nach rechts vorschreiten, gleich zu Anfang ein Greif gebildet, bei dem auch eine weitere Applikationstechnik auftritt. Rumpf und Schnabel bestehen nämlich aus dicht nebeneinander gelegten Silber- (oder verblafsten Gold-)fäden, die durch feine Ueberfangstiche auf dem Grundstoffe festgehalten werden. Die Silberfäden selbst scheinen noch — es liefs sich ohne Schaden für die Stickerei Sicherheit hierüber schwer gewinnen — in der bis gegen das Jahr 1400 üblichen Technik eines mit einem feinen, an der Aufsenseite versilberten Häutchen oder Riemchen umwickelten Wollfadens hergestellt zu sein. Eigentlicher Silberdraht war wenigstens nirgends zu verspüren. In der gleichen Weise erscheinen diese Silberfäden in den folgenden Bildern mit geringen Ausnahmen überall, wo es sich darum handelt, Gewandstücke, Aermelöffnungen, Halsauschnitte zu umsäumen, sowie fast regelmäfsig als Gürtel oder bei der Darstellung blitzend gedachter Gegenstände, eines Schwertes, einer Hacke, Hundehalsbandes u. s. f. — Flügel und Mähne des Greifen, um zu diesem zurückzukehren, sind in blauer Wolle ausgeführt.

Weiterhin folgt Paradies und Sündenfall: Adam und Eva, die den Apfel hält, unter dem Baume der Erkenntnifs, um den sich die Schlange windet. Die bereits oben genannten Farben des Rankenwerks, Blau, Grün und Gelb, herrschen auch in diesen figürlichen Darstellungen vor, wenigstens heute, wo das Blafsroth des Fleisches, das auch für einige andere Parthien der Darstellungen Verwendung gefunden hatte, leider durch Mottenfrafs nahezu vollständig zerstört ist, sodafs an seine Stelle überall das Schwarz des Grundstoffes tritt. Stamm und Aeste des Baumes sind wieder in der oben geschilderten Technik mit Silberfäden ausgeführt, und in der Wiedergabe, der gelben perrückenartigen Haare Adams sowie Evas tritt uns abermals ein neues technisches Moment entgegen, ein derber Knötchenstich von mindestens achtmal um die Nadel gewickeltem Faden, wie er dann weiterhin regelmäfsig bei der Wiedergabe des Haupthaares erscheint. Die den Hauptfiguren jedesmal beigefügten, in gothischen Minuskeln geschriebenen Namen sind überall in Reliefstickerei auf untergelegten Papierstreifchen ausgeführt, aber nicht gleichmäfsig gut erhalten.

Ein gelber, zottiger Waldmensch von trefflichster Erhaltung, der auf einem prächtigen, fast ganz in Silberfäden ausgeführten Drachen steht, trennt diese Szene von der zweiten, der Austreibung Adams und Evas aus dem Paradiese durch den Engel, dessen gelb-grün-blauen Flügeln der kunstreiche Sticker, beziehungsweise die Stickerin, eben durch diese ineinander übergehenden Farben den Anschein hehren Schimmers zu verleihen gewufst hat.

Der Hirsch mit silberglänzendem Geweih, der nun folgt, ist nicht, wie jener wilde Mann, als ein mit dem Gedankengange der Darstellungen in keiner Verbindung stehendes Zwischenglied gedacht, sondern gehört zu der dritten Szene: vor der Unthat Kains, die wir hier dargestellt finden, flieht die Kreatur. Dem Hirsche entspricht auf der anderen Seite des Bildes eine gleichfalls enteilende Hindin.

Von hoher künstlerischer Vollendung ist weiterhin die nackte, am ganzen Körper gelb behaarte Waldfrau, die auf einem zottigen, mit Klauen bewehrten Ungethüm reitet und den Uebergang bildet zu der vierten und letzten Szene, welche uns dieser obere und breitere Streifen der alten Stickerei bietet.

Mit welch' eiserner Konsequenz die Sünde sich rächt, indem sie sich forterbt und weiterfrifst, das haben unsere Vorväter gewifs ebenso sicher erkannt und lebhaft gefühlt, wie die grofsen Griechen oder eine ansehnliche Schaar modernster Schriftsteller. So erblickten sie denn in den wollüstigen und grausamen Thaten, die von Lamech berichtet werden, nur die üppig aufgesprofste böse Saat und nahmen auch die altjüdische Auslegung von Lamechs Lied (Gen. IV, 23. 24), dafs er seinen Ahnherrn Kain, den er für ein Wild gehalten, im Irrthum getödtet habe, in den Kreis der christlichen Symbolik auf (vergl. Kaulen in Wetzer und Weltes »Kirchenlexikon« 2. Aufl. VII. Bd. 1891, Artikel „Lamech"). Diesen Fortschritt der Sünde gibt die vierte Szene wieder: Lamech, der eben

den Pfeil auf den Bogen gelegt hat, auf Kain zielend; ihm zur Seite der noch ganz jugendliche Waffenträger, der das nächste Opfer des jähzornigen Mannes werden wird; der Wald in welchem Lamech jagt, ist durch einen Baum angedeutet.

Dafs dieser Cyklus bildlicher Stickereien damit in der That abgeschlossen gewesen wäre, ist auch aus inneren Gründen nicht sehr wahrscheinlich, wie man denn weiterhin auch wohl auf ein ehemals vorhanden gewesenes Gegenstück mit der Darstellung einzelner Phasen des Erlösungswerkes schliefsen darf, das vielleicht zur Wandbekleidung für die gegenüber liegende Seite des Chores bestimmt war. Doch das sind immerhin nur Vermuthungen, und über Vermuthungen kommt man auch bezüglich der Herkunft und genaueren Datirung unseres Stückes leider nicht hinaus, da sich keinerlei Nachrichten, die uns auf eine sichere Spur führen könnten, darüber erhalten haben. Vor etwa fünfzig Jahren wurde die Stickerei in Staub und Schmutz auf dem Kirchenboden aufgefunden, um dann kürzlich an der Südwand des Chores zu erbaulicher Schau aufgehängt zu werden. Rehlen wufste noch nichts von ihr, als er 1840 seine Arbeit über den Kalchreuther Kirchthurmbau schrieb[2]), und auch sonst findet sie sich, wie gesagt, nirgends erwähnt.

In allen Fragen, bei denen es sich, wie hier, um die Eingliederung eines neu hinzugekommenen Kunstwerks in die organische Kunstentwicklung handelt, würden wir zumeist einer grofsen Mühe überhoben und vieler sich uns ergebender Hypothesen ledig sein, wenn wir über die Ornamentik einer jeden Kunstepoche bereits ein so in jeder Beziehung vorbildliches Buch besäfsen, wie es der Archäologie und frühmittelalterlichen Kunst kürzlich in A. Riegl's »Stilfragen« bescheert worden ist. Gerade die Betrachtung unserer Stickerei legt diesen Stofsseufzer nahe, da man sich einerseits sagen mufs, dafs die Blüthezeit des gothischen Rankenwerks von der angedeuteten Art, nicht vor der Mitte des XV. Jahrh. angesetzt werden kann, während andererseits technische Momente, dann auch vor Allem die Kostüme, die Haartracht, die Vorliebe für phantastische Thierbildungen u. s. w. zu einer früheren Datirung zu zwingen scheinen. Nach all' **Diesem** würde man sogar kaum anstehen, etwa das Jahr 1390, in welchem nach Hopp (»Chronik von Kalchreuth«, Erlangen, 1892, S. 6) zuerst eine Messe in der Kirche zu Kalchreuth gestiftet wurde, auch als die Entstehungszeit unserer Stickerei gelten zu lassen. Gewifsheit ist darüber freilich nicht zu erlangen. Dafs es aber nicht nur fromme und fleifsige, sondern auch in hohem Maafse kunstverständige Hände waren, welche — sagen wir also um 1400 — diese mühevolle Nadelarbeit geschaffen haben, das unterliegt keinem Zweifel.

Der untere, schmalere Streifen der Stickerei dagegen stellt sich uns von vornherein als eine nur theilweise gelungene Nachahmung des älteren Werkes dar. Namentlich das Rankenwerk zeigt, wie der Verfertiger zwar ängstlich bemüht war, es seinem Vorbilde gleich zu thun, hierzu aber, bei dem inzwischen eingetretenen Verfall der gothischen Stickkunst im Verlauf des XV. Jahrh., auch nicht entfernt mehr im Stande war. Von dem vollendeten Adel der Formen, dem herrlichen Schwung der Linien, den wir oben bewundern konnten, ist in dieser Ornamentik nichts mehr zu spüren.

Auch dieser untere Streifen ist aus mehreren Theilen mehr zusammengestückelt als zusammengesetzt, von denen der erste 290, der zweite 80, der dritte 40, der vierte und letzte 10 *cm* lang ist. Wenn die Darstellungen ein einheitlicher Gedanke beherrscht, so könnte es höchstens der sein, verschiedene Beispiele gelungener List aus dem alten Testamente zu geben.

Zunächst sehen wir Jakob, wie er dem Esau — in den Beischriften überall *„ösaw"* — das Linsengericht reicht; dann Esau auf der Jagd mit drei Hunden, von denen zwei bis auf geringe Reste ein Raub der Motten geworden sind, einem Hirsch und einer Hirschkuh nachsetzend. Dabei sehen wir bezüglich der Technik, in welcher sich diese Stickerei sonst eng an die zuerst besprochene anschliefst, noch einmal ein Neues in die Erscheinung treten, insofern die Hundeleine, die Esau hält, aus einer einzigen, dickeren, auf den Grundstoff aufgenähten Goldschnur besteht. Mit einer ebensolchen Schnur ist in dem folgenden Bilde, auf dem Rebecca

[2]) »Der Kalchreuther Kirchthurmbau in den Jahren 1750 bis 1790. Nebst einem Anhange, enthaltend: vom Alter der Kirche zu Kalchreuth und ihren Verhältnissen bis in die Zeiten der Reformation, und der Kirchthurmbau vom Jahre 1709 und 1710« von Dr. **Rehlen**. Nürnberg, 1840. Das ausführlichere Manuskript zu diesem Werke befindet sich noch im Pfarrhause zu Kalchreuth.

den Jakob mit dem zubereiteten Gericht an das Lager des blinden Isaak führt, der Saum der Bettdecke eingefafst. Vor dem Bette steht ein Schemel mit Krug, Glas und Bröten. Kostümlich interessant ist die doppelbauschige Mütze, die hier Isaak trägt. Die vierte Szene, mit der das erste und weitaus längste Stück des unteren Streifens abschliefst, zeigt uns Esau, von der Jagd heimgekehrt, mit seinem Gericht am Bette des greisen Vaters.

Bei den beiden folgenden Stücken fehlt das Rankengeflecht, das sonst überall den Grund füllt. Dargestellt sind zwei Szenen aus der Geschichte Samsons; das eine Mal, wie er durch Füchse mit brennenden Schwänzen die Ernte der Philister — sie ist durch ein Aehrenfeld angedeutet — einen Raub der Flammen werden läfst (Judicum 15), dann, wie er den jungen Löwen zerreifst (Judicum 14).

Das vierte Stück endlich, lediglich ein Lückenbüfser, enthält nichts als einige Rankenansätze, die aber deutlich zeigen, dafs auch die Stickarbeiten dieses Streifens ehemals umfänglicher gewesen sind und vermuthlich noch mehr Darstellungen aufzuweisen gehabt haben.

Die Unvollkommenheiten der technischen Ausführung, Einzelheiten der Kostüme, bei denen wir einigemale an die bekannte Jägertracht aus den Zeiten Kaiser Maximilians erinnert werden, dazu das Fehlen der Bestien und andere untergeordnetere Momente lassen uns die Entstehung dieses Streifens mit ziemlicher Sicherheit in die siebziger bis neunziger Jahre des XV. Jahrh. setzen. Mit dem oberen Streifen vereinigt und dann mit diesem zusammen auf einen Futterstoff von grobem, grauem Leinen aufgenäht wurde er jedoch wahrscheinlich erheblich später. Der einheitlich die ganze Rückseite überziehende Futterstoff wenigstens scheint der zweiten Hälfte des XVI., wenn nicht gar dem XVII. Jahrh. anzugehören.

Weder was das Alter noch was Technik und Darstellung betrifft kann das zweite der hier zu besprechenden Dorsalien das gleiche Interesse erregen, wie die eben behandelte Stickerei, wenn es auch an rein ästhetischer Wirkung nur wenig hinter derselben zurücksteht. Wir können uns daher bei seiner Betrachtung wesentlich kürzer fassen. Es ist eine Wirkarbeit, die wir vor uns haben, in der bekannten ripsartigen, vielfach noch sogenannten Gobelintechnik in Wolle ausgeführt, von 0,70 *m* Höhe und 1,38 *m* Breite. Sie ziert heute die Nordwand des Chores, hängt also der alten Stickerei gerade gegenüber. Die Mitte des im Ganzen gut erhaltenen Teppichs nimmt die Jungfrau Maria mit dem Kinde auf dem Arme ein. Sie ist als Himmelskönigin in der Glorie auf einem mit Sternen und heraldischen Wolken gemusterten, tiefblauen Grunde dargestellt. Die Hauptkonturen sind mit breiten, schwarzen Strichen in einer Weise umrissen, dafs man unwillkürlich an ein Glasgemälde mit seinen durch die Technik bedingten Bleiruthen gemahnt wird, welchen Eindruck die Wirkerei nach der Absicht ihres Verfertigers möglicherweise auch hervorrufen sollte. Zu beiden Seiten der Mariendarstellung bilden breite, vertikal verlaufende, natürlich gleichfalls gewirkte Leisten mit gothischen blattartigen Ranken, die sich um einen Stab herumschlingen, den Abschlufs des ganzen Gewebes. Für die Datirung unseres Stückes gewährt das zuletzt genannte Ornamentationsmotiv, der „Laubstab", vielleicht den sichersten Anhalt. Es ist in die Flächenornamentik ohne Zweifel aus der plastischen Verzierungsweise übertragen worden und scheint, wie zahlreiche Arbeiten namentlich in Holz und Stein lehren, von 1500 bis 1520 ganz besonders beliebt gewesen zu sein.

Wer die Verfertiger dieser beiden Teppiche gewesen sind, vermag ich leider nicht zu bestimmen. Bei der zuerst besprochenen Stickerei spricht ja nichts dagegen, einheimische Kräfte als wirksam anzunehmen, vielleicht an fromme Frauen aus der um Kalchreuth vielfach verdienten Nürnberger Patrizierfamilie von Haller zu denken. Dafs aber zu Anfang des XVI. Jahrh. in Nürnberg bereits eine Offizin für Gobelinwirkerei bestanden habe oder diese Technik überhaupt von Einheimischen schon geübt worden sei, mufs zunächst stark bezweifelt werden, um so mehr, als beispielsweise die Nürnberger Rathsprotokolle bis tief in's XVI. Jahrh. hinein eingesessener Teppichwirker keine Erwähnung thun und überdies, wie ich kürzlich nachgewiesen habe,[3]) die Thätigkeit niederländischer Wirker zu Ausgang des XV. Jahrh. in Nürnberg bezeugt ist.

Nürnberg. Th. Hampe.

[3]) Ueber einen Holzschuher'schen Grabteppich vom Jahre 1495 in den »Mittheilungen des germanischen Nationalmuseums« 1895 S. 103.

Gothisches Elfenbein-Klappaltärchen im South-Kensington-Museum.

(Mit Abbildung.)

Dieses ganz auserlesene Flügelaltärchen, welches die Museumsnummer 4686 trägt, ist 39 *cm* hoch, ausgebreitet 29 *cm* breit, zugeklappt 62 *mm* tief. Der ursprüngliche oblonge Untersatz, aus welchem der Mittelbaldachin sich entwickelt, birgt gemäfs der Aufschrift des XVII. Jahrh. eine Reliquie des hl. Märtyrers Chrysogonus. Die schlanken Säulen, welche den Baldachin tragen, haben eine Länge von 20 *cm* und ganz dekorativ behandelte Basen, aber die gewöhnlichen Blattkapitäle, aus denen ein frühgothisch gestalteter und profilirter nasenbesetzter Bogen herauswächst, von einem Frontispiz mit Dreipafsblende bekrönt. Dieser Ziergiebel wiederholt sich auf den vier Seiten des Baldachins, auf der hinteren Hälfte desselben mit Krabben besäumt, und so entsteht das Kreuzdach, auf dem die abschliefsende kleine Bekrönung nicht mehr vorhanden ist.



Die durch später etwas roh erneuerte Charnire verbundenen Doppelflügel sind in derselben Weise an die Rückwand befestigt, so dafs sie seitwärts wie nach vorn die Laube zu schliefsen vermögen. Diese wird in vortrefflicher Weise ausgefüllt durch eine schlanke, wunderschön bewegte Madonnenstatuette, die ein in sehr fein abgewogenem, sehr tief geschnittenem Gefält drapirtes Gewand trägt und einen ähnlich behandelten Schleier, aus dessen Tiefe der lieblich-ernste Kopf wirkungsvoll herauskommt, von einer Krone bedeckt, die von einem aus einer Wolke des Hintergrundes hervortretenden Engelsbüstchen gehalten wird. Das sehr harmonisch gestaltete, noch ganz mit der Tunika bekleidete Kind, dessen Lockenköpfchen einen etwas grinsenden Zug hat, hält mit der Linken ein Aepfelchen, indefs die Rechte segnet, und während die linke Hand der Gottesmutter, die es trägt, noch leidlich geformt ist, erscheint die rechte, die früher vielleicht ein Szepter oder eine Blume gehalten hat, höchst unförmlich, obwohl an ihrer Ursprünglichkeit kein Zweifel besteht. Die Relieffigürchen, welche in voller Eingliederung in die überaus zierlich durchgeführte Architektur die Innenseiten der nach Aufsen glatten Flügel schmücken, stellen die bekannten Begebnisse aus dem Leben der jungen Gottesmutter dar, in der oberen Reihe die Verkündigung und Begegnung mit Elisabeth, sowie die Geburt, unten die Anbetung der drei Könige und die Darstellung im Tempel. Beachtung verdient nicht nur die durch die Architektur geforderte statuarische Art der Behandlung, sondern auch die auf denselben Grund zurückzuführende Eigenthümlichkeit, dafs bei der Verkündigung nur ein Engelsbüstchen mit Spruchband erscheint, bei der Geburt der sitzende hl. Joseph das von der liegenden Jungfrau angebetete und begrüfste Kind hält, dafs die Könige ihre Huldigung direkt an die grofse Mittelstatue richten und der greise Simeon durch die Bewegung der verhüllten Hände seine Stelle in der Gruppe ganz verständlich ausfüllt. Auf diese Weise erscheinen diese Reliefs, trotz der schmalen Stellen, in welche sie komponirt sind, klar und abgerundet in sich, dennoch zur Mittel- und Hauptfigur in die richtigen Beziehungen gebracht, wie der Idee, so der plastischen Gestaltung nach, und es dürfte kaum möglich sein, harmonischer die Aufgabe zu lösen, welche hier durch die alles beherrschende Architektur sehr erschwert wurde. Erleichtert wurde diese Lösung ja wesentlich durch den Umstand, dafs solche Aufgaben in der Glanzzeit der gothischen Plastik den Bildschnitzern massenhaft gestellt wurden, zumal in Frankreich, der Heimath dieses herrlichen Klappaltärchens, wo gerade um die Mitte des XIV. Jahrh. die Elfenbeinplastik ihre gröfsten Triumphe feierte. Ueberaus fruchtbar, deswegen in gewissem Sinne ganz fabrikmäfsig, ist dort auf diesem Gebiete der Betrieb vom Ausgang des XIII. Jahrh. bis tief in das XV. Jahrh. gewesen, und überallhin haben schon damals diese Gebilde als Devotionalien ihren Weg gefunden, so auch der gothischen Skulptur mitverholfen zu dem schnellen Siege, den sie in allen damals von Frankreich beeinflufsten Kulturländern errungen hat. Die meisten Elfenbeinfiguren und -Tafeln aus dieser Zeit zeigen noch Spuren von Farben, manche sogar einen erheblichen Farbenauftrag, und die Vorliebe des Mittelalters für koloristische Behandlung erklärt leicht diese Thatsache. In der Regel beschränkt sich die Bemalung auf die Vergoldung der Haare, Säume, Attribute, die Markirung von Augen und Mund, die Abtönung der Futterumschläge, zuweilen sind aber auch die meisten Gewänder gefärbt mit etwas stumpfen oder Lasurtönen, und auch in der Elfenbeinabtheilung des Louvre, in welcher gerade diese reizvollen Gebilde der französischen Frühgothik glänzend vertreten sind, fehlt es nicht an solchen Mustern. An dem vorliegenden Altärchen ist die Farbe ziemlich spärlich zur Anwendung gelangt, ganz im Einklange mit der überaus feinen Faserung und lichten Naturfarbe des Materials. Das Futter ist mattblau getönt mit Ausnahme des Schleiers, dessen Inneres röthliche Färbung zeigt, wie ein Paar Strümpfe, einige Gürtel und Bücher. Die übrigen Beigaben sind vergoldet, wie die Haare und Säume, und die breite goldene Borte, welche das Obergewand der Hauptfigur abschliefst, ist mit einem zart aufgetragenen röthlichen Rankenornament versehen. In der Architektur sind die Kehlen blau, die übrigen Profilchen roth, die Kapitäle und Rosetten mit Gold behandelt und durch diese diskrete Vertheilung ist auch die koloristische Wirkung des Ganzen eine so harmonische, wie vornehme.

Diese für die Privatandacht im Hause und auf Reise bestimmten Altärchen sind fast ganz aufser Gebrauch gekommen, und nicht leicht

würde man für ihre Ausführung heutzutage die geeigneten Künstler finden, aber sie sind vortreffliche Vorbilder geblieben für gröfsere in Holz auszuführende und zu polychromirende Epitaphien, die als Andachtsbilder (oder Altarbekrönungen), zumal an den Pfeilern, in der wirkungsvollsten Weise ihre erbauliche und dekorative Aufgabe erfüllen würden. Schnütgen.

Nachrichten.

Georg Dengler †. Der weithin bekannte Regensburger Domvikar und Geistliche Rath hat am 8. Juni im Alter von 56 Jahren sein thatenreiches, der kirchlichen Kunst rückhaltlos geweihtes Leben beschlossen. Vom Beginn seiner priesterlichen Laufbahn an der ernsten Kunstrichtung, dem engen Anschlusse an die Vorbilder des Mittelalters zugethan, ist er diesen Grundsätzen in Wort und Schrift, mit der Feder und mit dem Stift, mit Rath und That treu geblieben bis zu seinem Tode, das kirchliche Kunstschaffen unaufhörlich leitend und beeinflussend durch Anregung und Belehrung, durch Angaben und Zeichnungen im Bereiche seiner Heimath-Diözese, aber auch über deren Grenzen hinaus. Im Jahre 1872 übernahm er von Laib und Schwarz den »Kirchenschmuck«, dem in Besorgung guter Vorlagen für kirchliche Ausstattungsgegenstände, besonders auf dem Gebiete der Stickerei, kaum irgend eine andere Zeitschrift es gleichgethan hat, und durch seine selbstlose Fürsorge und Mitarbeit hat er zahlreichen, namentlich ärmeren Kirchen zu korrekten Plänen und Ausführungen verholfen, so dafs er gerade in dieser Hinsicht eine grofse Lücke zurückläfst, um so gröfser, als die kirchliche Kunst aus den Reihen des deutschen Klerus in den beiden letzten Jahrzehnten auffallender und betrübterweise trotz aller Anregungen fast gar keine Förderer gewonnen hat, weder im theoretischen, noch im praktischen Sinne, im Gegensatze zu den beiden früheren Jahrzehnten, die so manchen Priester vornehmlich an der Donau und am Rheine für die heilige Kunst inspirirt haben. D. H.

Bücherschau.

Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Iter italicum. Von Dr. theol. Adalbert Ebner, Domvicar und Professor am Bischöflichen Lyceum in Eichstätt. Mit einem Titelbilde und 30 Abbildungen im Texte. XI und 487 Seiten in 8⁰. Freiburg, Herder 1896. (Preis: 10 Mk.)

Dem Zwecke dieser Zeitschrift entsprechend, müssen wir uns auf die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses hervorragenden Werkes beschränken. Es behandelt die geschriebenen Mefsbücher des VII. bis XVI. Jahrhunderts, welche sich in verschiedenen, oft sehr schwer zugänglichen Bibliotheken Italiens finden, und beschreibt eingehend deren Schmuck an Initialen, Ziertiteln und Miniaturen. Die Abhandlung Springer's über den »Bilderschmuck in den Sacramentarien des früheren Mittelalters« ist hier weit überholt, weil der Verfasser eine Reihe der wichtigsten, bis dahin fast unbekannten Handschriften heranzieht und weil er, wie kein zweiter, die liturgische Bedeutung derselben ergründete, woraus jener Bilderschmuck hervorging und zu erklären ist. Für die Kenntnifs der Buchillustration des Mittelalters ist seine Arbeit unentbehrlich. So bringt er z. B. für die Kenntnifs der aus Fulda stammenden oder von dort aus beeinflufsten Miniaturen, zu denen das in dieser Zeitschrift Bd. VII Sp. 65 f. besprochene Sacramentar aus Göttingen gehört, die schätzenswertheste Erweiterung. Möchte es ihm vergönnt sein, das geplante Iter germanicum, für das er bereits ansehnliches Material gesammelt hat, zu vollenden! Es wird mit diesem Iter italicum auf viele Jahre einen Grundstein bilden, auf den Liturgiker und Kunsthistoriker weiterbauen können, denn alle seine Arbeiten zeichnen sich aus durch Klarheit wie durch Gründlichkeit, und alle eröffnen neue, bahnbrechende Pfade. St. Beissel.

Der Kunstverlag von Julius Schmidt in Florenz hat sich durch die farbige Reproduktion von besonders lieblichen Andachtsbildern italienischer Maler des XV. Jahrh., namentlich des Fra Angelico da Fiesole, grofse Verdienste erworben um die Verbreitung der Kenntnifs dieser herrlichen Gemälde, von denen die den anmuthsvollen Ausdruck und die lebendige Farbenstimmung vortrefflich wiedergebenden Holzschnitte eine zutreffende Vorstellung vermitteln. Vor Allem sind es die zwölf musizirenden Engel, welche auf dem berühmten Triptychon in den Uffizien in Florenz die Gottesmutter umgeben, schlanke Gestalten, die theils nur mit der Tunika, theils auch mit dem Mantel bekleidet, die verschiedensten Instrumente ertönen lassen. Das Holdselige ihres Ausdruckes, die Farbenpracht ihrer Gewänder und Flügel entfalten auf dem Goldgrunde einen eigenartigen Zauber, welcher diese in verschiedenen Gröfsen (bis zu 32 *cm*) reproduzirten Bildchen überall eingeführt und zur beliebtesten Wandzier gemacht hat. — Neuerdings hat derselbe Kunstverlag, der bisher nur Gemälde nachgebildet hat, auch an der Reproduktion eines plastischen Gebildes sich versucht, nämlich an einem der schönsten Reliefs von Andrea della Robbia, welches die knieende Gottesmutter darstellt, wie sie das vor ihr liegende göttliche Kind anbetet. Eine breite mächtige Borte von Blumen und Früchten umgibt dieses glasirte Thonbild, welches auf einer von zwei Füllhörnern gehaltenen Wappenkonsole ruht. Der eigenartige Glanz des Emailüberzugs ist auf der Bildtafel sehr gut wiedergegeben und selbst die leuchtenden Töne der vegetabilischen Umrahmung, deren Nachahmung für die Chromotypie eine fast zu grofse Aufgabe ist, kommen hier zur Geltung, so dafs dieses prächtige Terrakottabild gewifs viele Liebhaber finden wird. H





Tafelgemälde im altflandrischen Stile von Alexius Kleinertz.



Abhandlungen.

Ein neues Gemälde im altflandrischen Stile von Alexius Kleinertz.

Mit Lichtdruck (Tafel IV).

Im Museum Wallraf-Richartz zu Köln hat Alexius Kleinertz vor Kurzem das hier abgebildete, mit Harzfarben auf Holz im altflandrischen Stile gemalte, figurenreiche Bild der Krönung Mariens ausgestellt. Wenn er nach nahezu fünfzigjähriger, unermüdlicher Thätigkeit, welche fast ausschliefslich an die romanischen und gothischen Malereien des Niederrheins und der Niederlande angeknüpft und in deren selbstständiger Nachahmung zahlreiche Wand- und Tafel-, Glas- und Miniaturmalereien geschaffen, zu einem so grofsen, mit solcher Liebe durchgeführten Bilde seine Kraft zusammengefafst hat, so mag er damit eine Art von Testament beabsichtigt haben. Wir nehmen es dankbarst an mit dem Ausdrucke der wohlbegründeten Hoffnung, dafs es nicht sein letztes sein werde, denn der Meister ist noch ebenso schaffensfreudig als schaffenstüchtig.

Eigenthümlich muthet in der Zeit, in welcher Zeichnungslosigkeit und Farbenwillkür als das Ideal nicht nur der Originalität, sondern auch der Kunst gepriesen werden, ein Gemälde an, auf welchem die Konturen streng durchgeführt, die Ornamente mit der gröfsten Sorgfalt behandelt sind, auf welchem nur der echte Idealismus das Szepter schwingt. Eine visionäre Szene ist es, welche der Künstler gewählt hat, ganz im Verhältnisse zu seinen Fähigkeiten, die nicht dem Ausdrucke der Affekte und Leidenschaften, wohl aber der stillen, holdseligen Beschaulichkeit gewachsen sind, wie die altkölnischen Maler sie gepflegt haben. Diese klingen in ihrer Anmuth durch alle Schöpfungen des Kleinertz'schen Pinsels durch und auch in die Nachbildungen der altflandrischen Meister, deren gröfsere Naturtreue und schärfere Charakterisirung ihn später öfters gefesselt hat, spielen immer noch die kölnischen Erinnerungen und Eindrücke hinein. Aber sie verdichten sich nicht zu direkten Imitationen, stets bewahrt der Meister seine Selbstständigkeit in den Gruppirungen, wie in den Einzelfiguren.

Von der Architektur ist auf dem vorliegenden Gemälde fast die ganze obere Hälfte beherrscht, insoweit sie nicht durch den überaus delikat punzirten Goldgrund ausgefüllt wird, und es läfst sich nicht leugnen, dafs sie zu schematisch aufgebaut, zu kleinlich durchgeführt ist. Ein stilistisch korrekt behandelter, breiter Baldachin, für welchen Stein oder Bronze besser als Elfenbein das Material abgegeben hätte, unter Verzicht auf all den minutiösen Goldschmiededekor, würde mehr im Sinne der Alten und viel wirkungsvoller gewesen sein, selbst wenn von den entzückenden Engelchörchen einige hätten geopfert werden müssen. Die zu grofse Symmetrie, der sie unterliegen, beherrscht auch fast zu sehr den die allerheiligste Dreifaltigkeit umgebenden Engel- und Heiligenchor, dessen Abschlufs die knieenden Gestalten von Papst und Kaiser bilden. Voll Anmuth in Haltung und Bewegung ist diese ganze grofse Gruppe der Apostel, Märtyrer, Bekenner, Ordensstifter, Jungfrauen, und wenn auch deren Charakterisirung vornehmlich durch die Attribute bewirkt wird, welche sie in den Händen tragen, so pafst doch der liebliche Ausdruck ihrer Köpfe in das zur Andacht stimmende Gesammtbild. Wesentlich trägt zu seiner feierlichen Wirkung das harmonische Zusammenklingen der Farben bei, von denen manche in Wärme und Schmelz an die Leistungen der alten Flamländer heranreichen, diesen ebenbürtig in Bezug auf die Korrektheit und Feinheit der Musterungen, mögen sie den Grund, die Teppiche, die Gewänder schmücken. Ein mehr in die Tiefe gehender Vergleich mit den besten Gemälden der altkölnischen und flandrischen Schule wird ja bei diesen einen höheren Grad der Empfindung, des inneren Lebens, der Gluth zeigen und es wird das höchste Ziel aller im mittelalterlichen Sinne wirkenden Maler sein und bleiben müssen, auch diesen höchsten Gipfel zu erklimmen. Schnütgen.

Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwickelung.

IV. Die romanische Basilika.



Das V. und VI. Jahrh. sahen im Westen die allmähliche Auflösung des römischen Weltreiches. Von den Fluten der Völkerwanderung unterspült und zernagt, sank der erhabene Bau, die letzte und höchste Leistung der alten Menschheit, zusammen, zum leidenschaftlichen Schmerze nicht blos der römischen Staatslenker, sondern auch der Männer der Kirche, in deren Namen ein Hieronymus und Salvianus erschütternde Klagen erhoben, noch ehe die Katastrophe sich vollendet hatte. Indefs, was sie ebenfalls befürchtet hatten, geschah nicht: die klassische Kultur überdauerte den Sturz des Staatswesens, das aus ihr hervorgegangen war. Die nordischen Barbaren, die dröhnenden Schrittes ihren Boden betraten, beugten sich, obschon Sieger, in naiver Bewunderung vor der überwältigenden Hoheit des antiken Wesens. Gerade die Kirche aber war es, die ihnen im vollem Glanze desselben und als die edelmütige Hüterin der alten Civilisation entgegentrat. Darum mufste in den von den Germanen eroberten ehemals römischen Ländern auch die altkirchliche Baukunst fortleben, zwar nur in dürftiger Schönheit und alle Zeichen des Niederganges an ihrer Stirne tragend, aber doch in den Formen und Gedanken die alte. Die Basilika hat im wesentlichen unverändert bis in die karolingische Zeit geherrscht.

Erst als Karls des Grofsen mächtiger Geist und ebenso mächtiger Arm das neue Imperium geschaffen hatten, das trotz seines römischen Namens ein echt germanisches Staatengebilde war, begann eine neue Kulturepoche von selbstständiger Bedeutung. Aber sie begann auch nur. In einem langen, mühsamen Wachsen hat sich die frühmittelalterliche Kultur in der nordischen Welt emporgerungen. Die Zeit der Karolinger und Ottonen war die Periode der Befruchtung, die die geretteten Keime der antiken Civilisation in den Schoofs jungfräulicher Nationen senkte. Und auch nachdem daraus die christlich-germanische Bildung hervorgegangen war, ist diese bis zum Ende des XII. Jahrh., der Grenze des früheren Mittelalters, über die Stufe des Werdens eigentlich nie hinausgekommen, nie zu einer in sich vollendeten Blüthe und zum ruhigen Genusse ihrer selbst gelangt. Ihrem Gipfel nahegekommen, wurde sie durch die kirchlich-bürgerliche Kultur des Spätmittelalters abgelöst. So bieten diese Jahrhunderte ein Bild dar, das ganz verschieden ist sowohl von dem Zeitalter der Antike wie dem des entwickelten Mittelalters, die beide mehr den Charakter abgeschlossener Zuständlichkeit tragen.

Denselben Werdegang treffen wir in der Baukunst an. Bis zum Jahre 1000 etwa hat sie blofse Nachahmungen der klassischen Weise hervorgebracht, und fast nur in dem Mangel an feinerer Schönheit der Verhältnisse und in der rohen Ausführung verräth sich die mittelalterliche Hand. Die Aachener Pfalzkapelle ist die mühselige Uebersetzung ravennatischer Eleganz in die rauhen Laute deutscher Architektur. Die Werke von dem Anfange der karolingischen bis zum Schlusse der ottonischen Zeit sind als die Vorhalle der romanischen Kunst zu betrachten. Und diese selbst kann nur in ziemlich weitem Sinne als ein einheitlicher Stil aufgefafst werden. Denn welch' ein Abstand zwischen der schlichten Säulenbasilika des XI. Jahrh. mit flacher Holzdecke und dem durchgebildeten Gewölbebau einer Kirche des sogenannten Uebergangsstils mit ihrem prunkvollen, um nicht zu sagen koketten Aeussern! Und auf diesem Wege wieviele Fortschritte der innersten Konstruktionsprinzipien! Nur ein loses Band schlingt sich um diese verschiedenen Formen der romanischen Baukunst, während die Basilika und der Centralbau des Alterthums die eine unwandelbare Grundgestalt zeigen und auf der anderen Seite auch die Gothik in allen Phasen ihrem ursprünglichen Wesen treu geblieben ist. Der Geist der Zeit war eben hier ein fertiger, dort ein entstehender.

Trotzdem geht ein gewisser einheitlicher Zug durch die Romanik, der Zug des altchristlichen Basilikastiles. Das zeigt sich vor allem in dem Festhalten an dem basilikalen Schema des Grund- und Aufrisses. Dieselbe Anlage paralleler Hallen mit Ueberhöhung des Mittelschiffes, die gleiche Art, an der Ostseite ein Querschiff mit niedriger Apside vorzulegen, die nämliche Anordnung der Fenster bleiben mafsgebend unter allen Wandlungen des Stiles

bis zum Anbruche der gothischen Epoche und werden in allen Bauten befolgt von Italien und Spanien bis zu den Küsten Englands und dem künstlerisch so fruchtbaren norddeutschen Tieflande. Der geniale Gedanke, aus dem die Basilika geboren worden war, und der selbst seinen Ursprung tief im Geiste der alten Kirche besafs, hat ein Jahrtausend hindurch seine alte Lebenskraft bewährt. Dies verdankte er freilich nicht allein und nicht vorzüglich seinem inneren Werthe, sondern auch dem Umstande, dafs er eben römisch war. Durch die Macht der antiken Kulturüberlieferungen wurde er wie auf weltgeschichtlichen Flügeln weiter getragen. Selbst dort, wo man wie in Südfrankreich frühzeitig das Wagnifs der Ueberwölbung unternahm, ist die Architektur der Römer Führerin geblieben: das Kuppel- und Tonnengewölbe ward ihr entlehnt.

Noch besser als in diesen mehr dem Technischen angehörigen Dingen verräth sich der antike Genius in der Behandlung der Säule, jenes Baugliedes, in dem wie in keinem andern die genaueren Mienen der Kunst aufleuchten. Die attische Basis ist überall beibehalten, und die Kämpfer sind von dem klassischen Schwunge des Karnies belebt, am meisten jedoch erscheint der altchristliche Charakter in dem Kapitäl ausgeprägt, das ja immer am intimsten die Eigenart eines Baustils widerspiegelt. Das korinthische Kapitäl hat auch die romanischen Bauwerke mit seinen unvergänglichen Reizen verklärt, in Gebieten, die ehemals römischer Boden waren — die provençalischen Kirchen bieten Beispiele — noch in ungetrübter Reinheit, anderswo wenigstens seinen allgemeinen Typus, die Kelchform und das streng stilisirte Akanthusblatt, bewahrend. Gerade das Laubornament ist der altgermanischen und altkeltischen Verzierungsweise vollkommen fremd und ihnen gegenüber das Kennzeichen fortwirkender klassischer Tradition.

Die romanische Kunst folgt in dieser Hinsicht nur der grofsen Kulturströmung ihres Zeitalters. Diese hatte ihre wasserreichen Quellen auf Roms ewigen Hügeln und brachte den christlichen Klassicismus den derben, aber jugendkräftigen und nach Bildung dürstenden Völkern des Mittelalters. Man pflegt von einer zweimaligen Renaissance, einer überlegten Wiederbelebung des Alterthums, unter Karl dem Grofsen und den Ottonen zu sprechen. Nicht mit Unrecht, doch auch mit einiger Uebertreibung, wenn man den Mafsstab der Renaissance des XV. Jahrh. anlegt. Ueber die äufserliche Nachahmung der litterarischen Form gelangten die Männer aus der Schule Alchwins und die schriftkundigen Mönche der sächsischen und allemannischen Klöster selten weit hinaus; das eigentliche Wesen der antiken und sogar der altchristlichen Weltanschauung blieb ihnen mit mehr als einem Siegel verschlossen. Man darf sich durch einige Prunkstücke, die diese Schriftsteller mit kindlicher Harmlosigkeit aus ihren klassischen Vorbildern sich aneigneten, nicht täuschen lassen darüber, dafs unter der humanistischen Hülle ihrer Bildung sich mittelalterliche Ideen regten und ein deutsches Herz pulsirte. Daher kommt es, dafs das Aeussere dieser Kultur in allen Gestaltungen, die sie gewinnt, lange Zeit hindurch eine durchaus typische Haltung hat, durch die aber allmählich individuelles Leben hindurchbricht.

Das zeigen die Litteraturdenkmäler und das zeigen die Bauwerke. Der eine Typus der alten Basilika kehrt allenthalben wieder, ohne dafs die Baumeister oder ihre Auftraggeber die Fülle idealer, aus ganz andern Verhältnissen geflossener Gedanken kennen, welche ehemals diese ehrwürdige Stilform durchwalteten; man sprach die ererbte Rede der Vorzeit nach und verstand ihren ursprünglichen Inhalt nicht mehr. Um so unbefangener konnten die klösterlichen Architekten dem dunkeln Drange nachgeben, der aus den neuen kirchlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen und aus der Eigenart ihrer nordischen Anschauungen und Empfindungen hervorgehend, an einzelnen Theilen zu einer Umbildung der alten Grundform trieb.

Der mächtige Vorbau des Atriums verschwand bei sehr vielen Bauten, und das Gotteshaus ward der Welt nähergerückt. Denn der Gegensatz zwischen weltlicher und kirchlicher Kultur, die einst die Feier der christlichen Geheimnisse von der Oeffentlichkeit weggescheucht hatte, bestand nicht mehr: die neue Weltordnung entstand unter wesentlicher Mitwirkung der Kirche und wurde in ihrem Geiste erfafst.

Indefs ein vollständiges Eingehen des Religiösen in die profane Umgebung, ein gänz-

liches Verwebtsein des Geistlichen und Weltlichen war erst das allmähliche Ergebnifs der frühmittelalterlichen Entwicklung und erscheint erst seit dem XIII. Jahrh. vollendet. Die Kunst verräth unbewufst dieses Gefühl, indem sie bei nicht wenigen Kirchen die grofsen Eingangspforten der Westfassade, durch die das ganze Innere des Bauwerkes kraftvoll nach aufsen herausstrahlte, und welche die Gothik wieder zur Regel machte, vermied und vielmehr dieser Seite durch ein Westchor einen festen Abschlufs gab. Ja, während die alte und die spätere Kirchenbaukunst an dieser Stelle nachdrücklich den Gegenpol zum Presbyterium betonte und den letzten Klang des vom Altare ausströmenden Mysteriums hier verhallen und den Eintretenden vorbereitend umfangen liefs, hat jene romanische Weise alle Gedanken daran verwischt durch die Einfügung eines Querschiffes, womit die Ost- und Westseite in ihrer architektonisch-idealen Bedeutung vollkommen gleichgestellt, und das Gebäude nach beiden Richtungen hin von der Aussenwelt abgesondert wurde. Die Kirche empfand sich als den erhabenen geistlichen Kosmos, zu dem die aus der Barbarei sich erhebende weltliche Kultur erst emporsteigen müsse, um sich mit ihm verschmelzen zu können. Die Querschiffe selbst fangen schon in merowingischer Zeit an, ganz entgegen der antiken Art energisch aus dem Körper des Baues auszuladen und die Basilika zur klaren Kreuzesform zu erweitern. Die Phantasie jugendlicher Völker verlangt eben nach greifbarer Symbolik.

Aber nicht blofs regen sich in diesen Einzelheiten selbstständige künstlerische Vorstellungen und gestalten den überkommenen Typus eigenartig aus, sondern auch ganz Neues wird dem alten Stile aus dem Schatze nationaler Kunst hinzugefügt. Zwar einer Baukunst konnten sich die germanischen und keltischen Stämme nicht rühmen, wohl aber einer eigenen Ornamentik, die aus der Flechtkunst, der Holzschnitzerei und der Metalltechnik hervorgegangen war und an Geräthschaften und Schmucksachen sich ausgebildet hatte. Diese durchaus eigenthümlichen Zierformen wob das Mittelalter in die überlieferte Architektur hinein. Die bevorzugte Stelle, wo sie zur Erscheinung kamen, war natürlich das Kapitäl. Kunstvolle Bandverschlingungen, anmuthig gewundene und durcheinander geflochtene schmale Streifen umspinnen den Kern wie mit den weichen Musterungen eines Gewebes. Das ganz flache Relief, in dessen Grenzen sie strenge sich halten, verräth noch ihren Ursprung in der Riemenflechterei der Urzeit und der Holzornamentik des beginnenden Mittelalters. Die eigenthümliche Knopfverzierung, die in runder Form und in kleinen facettirten Quadraten auftritt, und beim korinthisirenden Kapitäl oft die Rippen der Blätter bezeichnet, ist dem heimischen Kunstschmied abgelauscht. Aus dem nordischen Volksgeiste sind die seltsamen Thiergestalten und Menschenmasken geboren, die in dem Blatt- und Bandwerk ihr abenteuerliches Spiel treiben. Sie entstammen der Fabelwelt der urzeitlichen Mythologie, die wie in der nationalen Dichtkunst so auch in der plastischen Einbildungskraft des Volkes ihr wundersames Dasein fortspann. Darum sind diese Bildungen, mögen es Vierfüfsler, Vögel oder Reptilien sein, stets streng typisch gehalten und lassen keine Spur von Individualisirung und Naturbeobachtung erkennen. Gleichwohl offenbart sich darin eine ungemein rege Erfindungsgabe, der man es anmerkt, dafs sie aus dem alten, tiefen Borne des eigenen Volksthums schöpft. Wo auf diesen reichen Schmuck verzichtet wird, entquillen doch unwillkürlich der Hand der nordischen Steinmetzen andere wunderliche Formen, wie man z. B. an den englischen Bauten und ihren gefälteten oder aus kleinen Würfeln zusammengesetzten oder mit Köpfen umsäumten Kapitälen beobachten kann. Es webt ein eigenartiger Formensinn in diesen Gebilden, der der klassischen Ueberlieferung so fremd als möglich ist.

Aehnlich wie die Kapitäle werden von dieser Ornamentik auch die Konsolen, die Kragsteine der Dachgesimse, die Friese und namentlich die Portale belebt. Die grofsartigen Pfortenanlagen des Domes von Arles, der Schottenkirche von Regensburg, die goldene Pforte des sächsischen Freiberg sind glänzende Beispiele dafür. Da kauern Fabelthiere oder Gestalten, die halb Mensch halb Ungethüm sind, als Träger unter den Säulenbasen oder bekrönen die Kämpfer. Dazu sind die Schafte der Wandsäulen und die Bogenwulste mit rautenförmigem Geflecht oder Zickzacklinien bedeckt. Gerade die Anwendung der gebrochenen Linie ist spezifisch nordisch. Sie

tritt schon im IX. Jahrh. bei der berühmten Lorscher Vorhalle auf, an der sonst alles streng antik ist, aber die Pilaster statt durch Rundbogen durch eckige Giebel verbunden sind. Auch sonst noch, nicht blos im Dekorativen, schimmert altgermanische Kunstübung hier und da in der Behandlung romanischer Bauglieder durch. Es sei beispielsweise auf die Abfasung der Pfeilerkanten hingewiesen, ein Ueberbleibsel aus der Holzarchitektur.

Trotzdem alle diese Kunstformen nach Ursprung und Wesen der Antike so entgegengesetzt waren, blieb ihre Hinzufügung doch nicht eine rein äufserliche, sondern in dem starken Feuer der Phantasie, wie es jungen Nationen eigen ist, verschmolzen sie mit dem Ueberkommenen zu neuen reizvollen Bildungen, die den ganzen Zauber naturwüchsiger Poesie athmen. Derselbe Vorgang wie in diesen Einzelheiten der bildenden Kunst spielt sich nun auch in dem grofsen Gange der Kulturentwickelung ab.

Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, dafs die Bildung der ersten Hälfte des Mittelalters keine fertige, sondern eine werdende war. Und dieses Werden bestand darin, dafs mit der klassischen Civilisation, soweit sie dem Schiffbruche der Völkerwanderungszeit entgangen und durch Karl den Grofsen und die Herrscher aus dem sächsischen Hause gepflegt worden war, sich die bildungsfähigen Elemente der germanischen Natur verbanden und vermischten, bis daraus das Edelerz des Neuen, die mittelalterliche Kultur hervorkam. Sie zeigt bald ein stärkeres Vorwiegen der antiken Bestandtheile, bald mehr ein solches der germanischen, je nach dem Verhältnisse der Mischung der altangesessenen römischen Bevölkerung und der eingedrungenen nordischen. In Italien, Spanien und Südfrankreich entstehen durch diesen Umbildungsgang die romanischen Völker und Sprachen, während in Deutschland, England und anfangs auch im Norden Frankreichs das deutsche Volksthum siegreich bleibt und das Römische aufsaugt. Am entschiedensten auf deutschem Boden, wohin das Römerthum ja auch am wenigsten vorgedrungen war. Die deutsche Sprache allein ist gänzlich von der Romanisirung verschont geblieben. Dennoch sind die höhere Bildung und die bildende Kunst stark mit dem Klassischen durchsetzt. Der Grund liegt darin, dafs für beide die Trägerin die Geistlichkeit war, die an der alten Litteratur ihre geistige Schulung empfangen hatte und sich der lateinischen Sprache bediente. Deshalb darf die deutsche, und überhaupt die nordische Kunst auf die Bezeichnung romanisch Anspruch machen in einem ähnlichen Sinne, wie man von den romanischen Nationen und romanischen Sprachen Südeuropas redet. Aber ein Unterschied waltet ob. Nirgendwo anders war die romanische Baukunst in einem so lebhaften und tiefgehenden Flusse begriffen und hat so wesentliche Umgestaltungen erfahren bis in die konstruktiven Grundlagen hinein. Diese Entwicklung geht genau zur Seite und steht in geheimer, den Zeitgenossen natürlich selbst unbewufster, Beziehung zu dem Ausbau der gesellschaftlichen Kultur und ihrer immer vollkommeneren Durchdringung mit dem Geiste der Kirche.

In den Jahrhunderten, wo sich auf staatlichem Felde die allseitige Ausgestaltung des Lehenswesens vollzog, ergab sich auch, und zwar in natürlichem Zusammenhange mit jener, eine neue Schichtung, ein neues soziales Gefüge des gesammten Volkes. Diese Veränderung läfst sich im Allgemeinen als die Ausbildung selbstständiger Gruppen bezeichnen die aber untereinander in enger Verbindung standen. Es war die durchgreifende Organisirung aller Bestandtheile der damaligen Gesellschaft. Sie fand ihr Echo in der Architektur. Selbstverständlich ist, wie bei allen Parallelen zwischen Kultur und Kunst, nicht an eine überlegte Nachahmung oder auch nur Anlehnung zu denken, sondern das allgemeine Streben des Zeitalters äufserte sich in den verschiedenen Richtungen des nationalen Lebens in ähnlicher Weise. Während die altchristliche Basilika, entsprechend der höchst einfachen gesellschaftlichen Struktur der römischen Welt, eine Zusammenfassung der Bauglieder zu einzelnen Gruppen nicht kennt, weist die romanische Basilika gerade in diesem Punkte den tiefgreifendsten Fortschritt auf. Durch die Einführung der Kreuzgewölbe schlofs sich von selbst jedes Joch des Mittelschiffes mit je zwei Jochen der beiden Seitenschiffe zu einer baulichen Gruppe zusammen. Diese hinwiederum rief eine reichere Gliederung der Seiten des Mittelschiffes hervor. Durch den Stützenwechsel, der Pfeiler und Säulen in regelmäfsi-

ger Wiederkehr sich ablösen liefs, wurde jedes Quadrat des Grundrisses auch im Aufrisse als architektonische Einheit gekennzeichnet. Um dies auch an den Oberwänden zum Ausdruck zu bringen, schwang sich, die Arkaden der Travee zusammenfassend, ein mächtiger Blendbogen von Pfeiler zu Pfeiler, oder theilte sich die Fläche durch Gesimse, von denen profilirte Leisten senkrecht zu den Kapitälen und Kämpfern herabgingen. Den Pfeilern legte man pilasterartige Verstärkungen und Halbsäulen vor, die diesen sonst so massigen Mauerkörpern Gliederung und konstruktives Leben verliehen und sie in organische Verbindung mit den Gewölbegurten setzten. So löste sich die lange Flucht des Mittelschiffes in gleiche Gruppen auf, ward sie von einem ruhigen Rhythmus durchströmt, und in der Einheit reizvolle Mannigfaltigkeit erzielt. Indem man ferner in der Axe der Seitenschiffe Nebenapsiden anlegte, erhielten jene die Bedeutung für sich bestehender, über das Transept hinausreichender Hallen, ohne ihren Zusammenhang mit dem Ganzen des Bauwerkes zu lockern. Der weitere Schritt der Herumführung der Seitenschiffe um die Hauptapsis, verbunden mit neuer Conchenbildung, bedeutet eine noch tiefere Durchdringung des Ganzen mit dem Grundsatze organischer Ordnung. Auf solchen Wegen verlor die romanische Basilika die vornehmsten, aus dem Wesen der klassischen Epoche geflossenen Eigenthümlichkeiten und vermählte sich mit der Natur der neuen Zeit.

Diese offenbart sich auch in der immer kühneren Durchbrechung der Wandflächen mit säulengetragenen Gallerien und ausgedehnten Fensteranlagen, sei es dafs mehrere Fenster der alten Form zu engen Gruppen vereinigt werden, sei es dafs das Mauerwerk gewaltigen Rosetten oder Fächerfenstern Platz machen mufs. Das Ziel ist die Auflösung der wuchtigen Massen der Umfassungswände, dasselbe Ziel, welches auch die soziale Umbildung der Volksmasse beherrscht. Und noch ein weiteres Streben liegt darin, nämlich die Architektur des Innern nach aufsen hervortreten zu lassen. Die konstruktiven Elemente des Innenbaues sollen ihren Widerschein in der Dekoration des Aufsenbaues finden. Daher die der inneren Pfeilerstellung entsprechenden Lisenen und Blendarkaden, welche in die Mauerflächen architektonische Bewegung, aber wegen ihrer blofs ornamentalen Bedeutung nur eine gedämpfte Bewegung bringen. Daher die vorgelegten Halbsäulen mit ihren Bogen, die malerischen Zwerggallerien um Apsis und Querschiffe, welche ähnliche Bildungen des Innern widerspiegeln. Daher auch die tiefen Portale, deren halbkreisförmige obere Abschlüsse und deren starke Verengung und Bekleidung mit Säulen und Bogenwulsten dem Blicke eine Vorahnung von der perspektivischen Wirkung des Innern, seiner Pfeiler- und Säulenreihen, seines harmonischen Gewölbeflusses geben. Und wie in allen diesen Dingen mehr die Einzelheiten des inneren Baues den künstlerischen Reflex finden, so tritt die gröfsere Eintheilung desselben in Langhaus, Querschiffe und Chöre mit ragender monumentaler Kraft in der Anordnung der ungewöhnlich zahlreichen Thürme hervor, die scharf die genannte Raumdisposition nach Aufsen zum Ausdruck bringen. In augenfälligem Gegensatze zu den Meistern der altchristlichen Basilika und ebenso zu jenen der frühromanischen Zeit, die den Aufsenbau mit äufserster Schlichtheit und Ausdruckslosigkeit behandeln, sind die Architekten der romanischen Blütheperiode bemüht, ihre Schöpfungen auch nach dieser Richtung durchzubilden, soweit die beschränkten Mittel des Stiles es gestatten. Sie gehören eben einer Epoche an, wo es der Kirche allmählich gelang, die Gesellschaft zu sich emporzuheben und das öffentliche Leben mit ihren Anschauungen zu erfüllen.

Jedoch hatte die Kirche bis zum Ende der romanischen Periode jenes Ziel nicht in vollem Umfange erreicht. Es gab wichtige Kulturerscheinungen, die wenig und fast äufserlich nur von dem Hauche ihres Wesens empfangen hatten. Die Heldendichtung schlug Saiten im Volksgemüte an, die wie aus heidnischer Vorzeit klangen, ungemildert durch christliche Ideen. Die höfische Bildung, wie sie sich in Frauendienst und Minnesang äufserte, enthielt vieles, was die kirchliche Sitte verdammen mufste. Diesen Kulturkreisen standen die geistlichen und klösterlichen Ideale gegenüber, und sie allein haben der Baukunst Inhalt und Gepräge gegeben. Die bedeutenderen Bauten waren vorwiegend Kloster- und Stiftskirchen, nicht Volkskirchen, wie die Basiliken der altchristlichen Zeit. Dieser monastische Charakter, der noch in unserer Bezeichnung „Münster"

nachhallt, hat die architektonische Form in wesentlichen Stücken bedingt. Die ungeheuere, aus den Verhältnissen des Ganzen herausfallende Gröfse des Chores, das oft noch das Transept in seinen Bereich zog, die starke Erhöhung dieses Theiles durch halb oberirdische Kryptenanlagen, der westliche Abschlufs durch ein der Geistlichkeit ebenfalls vorbehaltenes Gegenchor, der Anbau mächtiger Kreuzgänge, wodurch die Kirche in den Klosterbezirk als ein Bestandtheil desselben hineingezogen erschien — das alles drückte dem Gebäude den klerikalen und klösterlichen Stempel auf. Die für die Laienschaft bestimmten Räume sind architektonisch von ganz untergeordneter Bedeutung: ein sprechendes Bild der Thatsache, dafs die Laienkultur auf diese Kunst keinen Einflufs geübt hat. Sogar in der Ornamentik findet sich kaum eine Spur, die auf die glänzende Entfaltung des höfischen und ritterlichen Lebens zurückwiese. Die romanische Kunst ist so weltflüchtig wie die Mönche, die sie pflegten. (Forts. folgt.)

Bonn. Heinrich Schrörs.

Die Kirche zu Belm.

Mit 15 Abbildungen.



Auf der rothen Erde sind im Sonnenschein mittelalterlichen Kunstlebens Blüthen entsprossen von mancher Art, wie die Blumen des Feldes, von der stolzen Königskerze bis zum bescheidenen Marienblümchen. Ragende Dome haben die Alten gebaut und kleine traute Dorfkirchlein. Die Dome sind ja männiglich bekannt, aber der kleineren Denkmäler ist noch manches zu enthüllen, sei es auch nur, um es vor Vergessenheit zu bewahren, wenn der weit um sich greifenden Wuth, Miniatur-Kathedralen in die Dörfer zu setzen, eins nach dem andern weichen mufs. Wohl sind viele der kleinen Bauten es werth, dafs sie auch weiterhin bekannt werden, liegt doch gerade bei ihnen viel beherzigenswerthe Anregung zur sachgemäfsen und kunstgerechten Lösung ähnlicher Aufgaben in unserer Zeit.

Nicht weit von der alten Bischofstadt Osnabrück liegt das kleine Kirchdorf Belm, welches ein anziehendes Denkmal mittelalterlicher Kunst in Westfalen birgt.

Der Grundrifs (Fig. 6) der kleinen einschiffigen Kirche zeigt die schlichten Formen, welche in Westfalen um die Mitte des XIII. Jahrh. üblich waren. Noch ist die gewaltige Stärke der romanischen Mauern ungemindert, aber schon deuten Strebevorlagen, die zusammen mit den Wandpfeilern des Inneren eine ansehnliche Widerlagerstärke darstellen, die kommenden Lösungen der Gothik an. — Das Schiff wird gebildet von drei Jochen, deren östliches annähernd quadratisch gestaltet ist, während die beiden nach Westen hin sich anschliefsenden eine mehr rechteckige Form annehmen; davor lagert sich im Westen ein mächtiger Thurm. Die Schiffsjoche sind mit Kreuzgewölben gedeckt, deren Rippen einen kreisrunden Querschnitt zeigen; die Thurmhalle ist von einer rundbogigen Tonne überspannt. Die Schild- und Gurtbögen von einem einfachen rechteckigen Profil sind überall spitzbogig gewölbt in der gleichen busigen, fast rundbogigen Art, wie die Bögen im Osnabrücker Dome. An den Gurtbögen, welche bei gleicher Höhe eine etwas weitere Spannung haben als die Schildbögen, betonte man den Spitzbogencharakter besonders dadurch, dafs man in ihre Schlufssteine eine etwas übertriebene Bogenspitze einarbeitete, wie die Details Fig. 8, 9 u. 15 zeigen. Die Rippen weisen im Ostjoche am Scheitel eine einfache Durchkreuzung auf, während sie in den anderen Feldern in einem grofsen Schlufssteine zusammen laufen, welcher ebenso, wie die jener frühen Periode eigenen tellerartigen Verzierungen an den Rippen mit zart gearbeiteten Rosetten belebt ist. Der Schlufsstein des Mitteljoches zeigt das Osnabrücker Wappenbild, ein sechsspeichiges Rad. Ausser diesem Zierrath am Gewölbe sind die Schlufssteine der Gurt- und Schildbögen in den beiden westlichen Jochen mit Porträtköpfen, Menschlein und allerlei abenteuerlichem Gethier geschmückt, dessen Auftreten in der mittelalterlichen Kunst überhaupt man wohl auf den Physiologus zurückführen mufs. — Ueber die Gewölbekappen ist hier zu bemerken, dafs sie im Chorjoche entgegen dem sonstigen Brauche, jedoch analog denjenigen im Langhause



Fig. 1. Fig. 2.

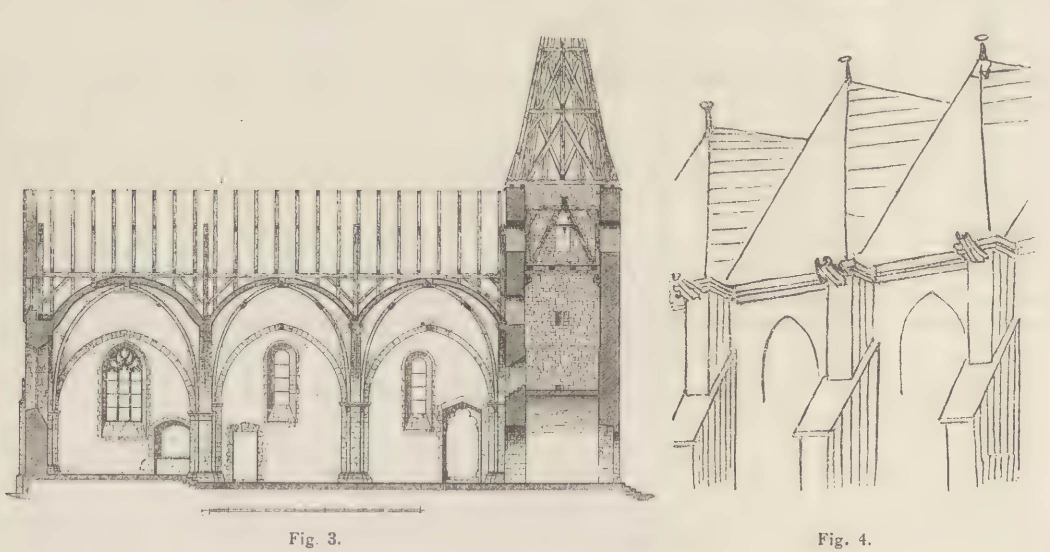


Fig. 3. Fig. 4.

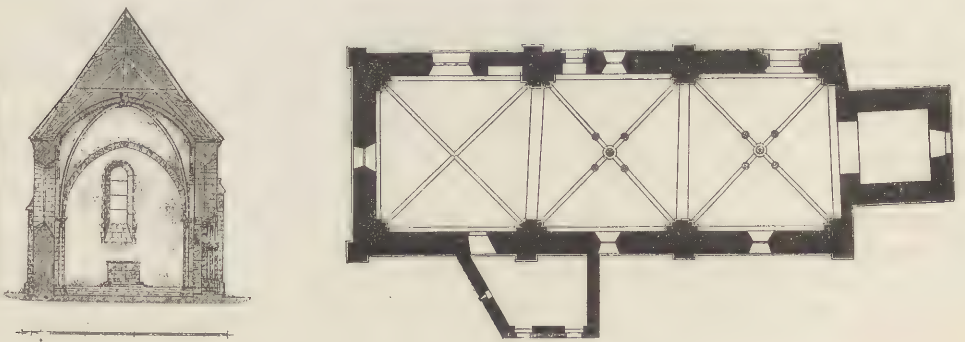


Fig 5. Fig. 6.

des Domes zu Osnabrück im Schnitt nicht eine Kreislinie, sondern eine statisch recht unmotivirte Form zeigen, die jedoch nur an der Unterseite zur Geltung kommt, und wohl nur aus ästhetischen Gründen Verwendung gefunden hat.

Wie aus dem Längenschnitt (Fig. 3) ersichtlich ist, liegt der Kämpfer der Gewölbe im Schiffe beträchtlich höher, als im Chore. Aus dieser Thatsache, wie aus mehreren anderen, die unten angeführt werden, darf man schliefsen, dafs die beiden westlichen Joche etwas späterer Zeit entstammen als das Chorjoch. Die Kapitäle des Schiffes haben schon die ausgesprochenen Knollenformen der Frühgothik, zwar in etwas robuster Auffassung, während die Kapitäle des Ostjoches noch eine einfache romanische Kelchform aufweisen. Interessant erscheint in dem Kapitäl des nordwestlichen Eckpfeilers (Fig. 10) die späte Nachwirkung antiker Reminiscenz, die unverkennbar sich in der Volutenlösung zeigt. Zu dem obigen Schlusse berechtigen uns ferner die Strebepfeiler, deren Gestaltung noch eingehender besprochen werden soll. Die inneren Pfeilervorlagen, welche den Schub des Gewölbes aufzunehmen haben, sind einfach, aber stark und wirkungsvoll gegliedert. Ein Ausladen des Bogenansatzes über den Grundrifs des Pfeilerkernes, wie es die Gothik verlangt, ist noch nicht vorhanden; der Querschnitt unmittelbar über dem Abakus deckt sich fast genau mit dem Schnitt unterhalb des Kapitäls. Die Basis zeigt das übliche, aus dem attischen Säulenfufs entwickelte Profil und an den Säulchen das Eckblatt. Der Sockel ist zweischichtig; er sitzt jetzt leider zur Hälfte im Fufsboden.

Die Fenster sind die einfachen, rundbogig gedeckten, mit tiefer und schräger Laibung in die Wand geschnittenen Oeffnungen der romanischen Periode, wenngleich sehr schlank. Einfach und schmucklos ist ihre Form, aber ihre angemessenen Gröfsenverhältnisse stellen eine harmonische Wirkung her. Im Ostjoche ist in der Südwand ein spätgothisches Fenster an die Stelle des ursprünglichen getreten. Sein dreitheiliges Fischblasenmafswerk wirkt angenehm durch gute Verhältnisse. Es ist neu verglast mit einer unbedeutenden Malerei, die den hl. Dionysius vorstellt.

Das Aeufsere unsers kleinen Bauwerks ist dörflich einfach und schlicht. Stille schmucklose Flächen hüllen Kirchlein und Thurm ein; nur das Nothwendige unterbricht rhythmisch diese Ruhe, die Strebepfeiler und Fenster. Die ersteren nehmen sogleich das Interesse des Beschauers in Anspruch. Sie weisen eine naive, frühe Gestaltung auf, wie sie die Zeit des Ueberganges von der romanischen zur gothischen Kunst hervorbrachte. Es ist früher wohl geglaubt worden, dafs sich erst zu jener Zeit bei den Bauleuten ein richtiges konstruktives Gefühl entwickelt habe; das wäre jedoch zu gering gedacht von den Meistern der romanischen Zeit, und es ist auch keineswegs wahrscheinlich. Sie verstanden sehr gut die statische Wirkung ihrer Gewölbe; da indefs die Mauern in jener Periode vorzugsweise mittels einer Art Gufsmauerwerk hergestellt wurden, so erklärt sich einfach die Unthunlichkeit der Ausführung von dünnen Wänden, wie sie durchgehends erst in dem reinen Quader, beziehungsweise Ziegelbau der gothischen Zeit möglich wurde.[1])

Die Strebepfeiler des Ostjoches sind in ganz gleicher Weise gebildet, wie diejenigen am Chore des Domes und der St. Johanniskirche zu Osnabrück; dagegen zeigen die Vorlagen des jüngeren Theiles in ihrer oberen Endigung schon eine Gestalt, die darauf hinzuweisen scheint, dafs der Baumeister jedenfalls vorher schon entwickelte gothische Strebepfeiler gesehen habe, von der Art, wie sie unter andern auch in Minden und Wetzlar auftreten. Der obere kleine Aufsatz (Fig. 11) läfst eine solche Annahme wohl zu. Indessen ganz scheint der alte Baumeister unsers Kirchleins diese Lösung doch noch nicht erfafst zu haben, denn an den erwähnten Bauten ist die Art des Strebepfeileraufsatzes, der eine kesselartige Ausweitung der Regenrinne des Gesimses trägt, offenbar bedingt durch die Gestaltung des Daches, dessen Wassermengen sich gerade auf diese Punkte konzentrieren; das ist leicht zu erkennen aus der beigefügten Skizze (Fig. 4).

Das Bild des Aeufseren der Belmer Kirche ist besonders angenehm belebt durch ein herrliches Portal, in dessen Durchbildung sich so recht eigentlich seine Bestimmung ausdrückt. Es ladet ein zum Betreten des schlichten Gotteshauses, indem es breit die Wand auflöst und doch, den bescheidenen Verhältnissen entspre-

[1]) Die Anregung zu diesem und ähnlichem Gedankengange verdanke ich dem hochverdienten und begeisterten Lehrer der mittelalterlichen Baukunst Herrn Oberbaurath und Professor Carl Schäfer zu Karlsruhe.

chend, kein prahlerisch weites Thor öffnet, sondern eine mäfsige in freundlichem Kleebogen gedeckte Pforte zeigt. Vom Schmuck des Inneren verräth das Portal manches in seiner eigenen reichen Ausstattung. Das ist eine köstliches Entdecken und Schaffen mufs das gewesen sein! Der kalte Schematismus der mit byzantinischer Starrheit uns so oft noch im romanischen Ornament begegnet, wird abgestreift, und an seine Stelle tritt frisches freies



Fig. 7. Fig. 8. Fig. 9.

Fig. 10. Fig. 11. Fig. 12.

Fig. 13. Fig. 14. Fig. 15.

prächtige Auffassung des Blattornamentes in jener Zeit, als die Künstler sich wie mit einem Schlage bewufst wurden, dafs all' das Gebild, welches ihre fertige Hand bis dahin zum Schmuck ihrer Werke gestaltet hatte, sein ursprüngliches Vorbild in der Natur, in den Blättern und Blüthen ihrer Wiesen und Wälder habe. Welch' Leben, weise gemäfsigt durch veredelnde Stilgesetze.

An den Wülsten des runden Portalbogens zeigen sich im Scheitel jene Ringe, die an Diensten, Portalsäulen und sonstigen Laibungsgliedern gleichzeitig mit dem oben erwähnten tellerartigen Schmuck der Gewölberippen auf-

treten. Aufser diesem Portale findet sich noch ein zweites an der Kirche und zwar im Mitteljoche. Seine Formen sind entschieden früher als die des oben beschriebenen Portales, so dafs der Schlufs nahe liegt, dieses Portal sei gleichzeitig mit dem Chorjoche, und bei der erfolgten Erweiterung nach Westen hin habe man dieses Schmuckstück nicht entfernen wollen, obgleich zwei Portale nebst dem Eingange durch den Thurm reichlich viel sind für ein so kleines Kirchlein.

Der Thurm ist ein derber, schmuckloser Geselle aus ungefügem Bruchsteinmauerwerk erbaut, jedoch in seinen Verhältnissen gut gerathen. Sein Untergeschofs, das einen Eingang vom Kirchhofe her enthält, öffnet sich mit einer die ganze Wandstärke ohne Gliederung durchschneidenden rundbogig gedeckten Durchbrechung zur Kirche hin. In der Glockenstube, die sich nach drei Seiten hin mit einfachen rundbogigen Schallfenstern öffnet, hängen zwei Glocken. In der Ostseite der Glockenstube sieht man ein viertes, zugemauertes Fenster, welches mit den drei andern genau korrespondirt. Es befindet sich heute innerhalb des Dachbodens der Kirche. Aus diesem Umstande könnte man nun den Schluss ziehen, dass der Thurm älter sei, als die anschliessenden Bautheile, indessen liegt eine weit ungezwungenere und wahrscheinlichere Lösung in der Annahme, dafs das Dach, welches im Mittelalter den Bau deckte, eine sehr flache Neigung hatte (etwas weniger, als 45°). Das heutige Dach ist, nachdem es sammt dem Thurmhelme durch einen Orkan herabgeworfen war, neu errichtet unter Verwendung der ganz und brauchbar gebliebenen Hölzer. Nach dieser Voraussetzung kommt auch der Thurm in ein richtiges Verhältnifs zur Kirche. Grofse Wahrscheinlichkeit bekommt diese Annahme auch noch durch den Umstand, dafs das Chorquadrat des Domes zu Osnabrück, welcher in mancher Hinsicht das Vorbild gewesen zu sein scheint, ein ähnliches, ziemlich flach gehaltenes Dach besitzt, das allem Anscheine nach in seinen wesentlichen Theilen noch auf das Mittelalter zurückgeführt werden mufs. Der Thurmhelm ist äufserst solid uud kräftig nach 1705 wieder aufgebaut mit gänzlich neuem Holze und wahrscheinlich auch in seiner alten Form. Die Form des Helmes — den Abbildungen (Fig. 1 u. 2) gemäfs, eine übereck gestellte, achtseitige Pyramide — weist entschieden auf ein mittelalterliches Vorbild hin. Auch hier bringen, wie in den andern Bautheilen die guten Verhältnisse eine gute Wirkung hervor trotz oder vielmehr wegen der grofsen Einfachheit. Das Mauerwerk wird von einen ausgesprochen gothischen Gesims abgedeckt, und ein ebensolches theilt die Westseite des Thurmes in zwei Geschosse.

Von den Ausstattungsgegenständen der Kirche ist vor allem zu erwähnen ein herrlicher alter Taufstein, den Mithoff (»Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen VI.« Hannover 1879) als gleichzeitig mit der Kirche ansetzt. Auf reichgegliederter Basis erhebt sich das konisch gebildete Becken, dessen Mantelfläche mit überreichem Skulpturwerk ausgestattet ist. Der Mantel ist eingetheilt in acht Nischen, deren zwei durch Fortlassung der betreffenden Stütze zu einem breiteren Felde vereinigt sind. Die Kleebögen, welche die einzelnen Nischen decken, werden aufgenommen von schön gegliederten Säulenbündeln, welche Knollenkapitäle und sehr flache Basen zeigen mit Eckblättern. Die Kehlen der Bögen sind mit feingezeichnetem Weinlaub geziert. Über ihnen läuft ein reich skulptirter Fries von tiefunterschnittenem Laubwerk, durch welches sich allerhand abenteuerliches Gethier schlängelt. Die Nischen enthalten: Die Verkündigung in zwei Theilen, die Taufe Christi in der erwähnten Doppelnische, ferner einen hl. Bischof, wohl der hl. Dionysius, Patron der Kirche, sodann eine Fürstin im Gewande des frühesten XIII. Jahrh. Diese Darstellung hängt vielleicht zusammen mit der Sage, welche den Begräbnifsort der Gemahlin Wittekinds nach Belm verlegt.

Von dem alten Altare ist nur noch die Mensa vorhanden, welche, wenn man nicht aus der knorrigen Schlichtheit des Beschlages an der rückwärtigen Thür auf sehr frühe Entstehungszeit schliefsen will, keinerlei Anhalt zu Zeitbestimmungen bietet. Zwei gemalte Flügel eines jetzt abhanden gekommenen Schnitzaltares stehen auf einem schlecht aufgeführten Seitenaltare in einer Nische der Südwand. Sie stellen Kreuztragung und Kreuzabnahme dar und entstammen dem Anfange des XVI. Jahrh.

Zum Schlusse noch die Mittheilung, dafs der ganz unbedeutende Sakristeianbau dem Kirchlein erst nach 1700 zugefügt wurde.

Berlin. Alfred Hensen.

Die Skulpturen des Portals zu Remagen.

(Mit Abbildung.)

I.



on allen alten Baudenkmalen am Rhein ist keines so räthselhaft wie das Portal neben dem katholischen Pfarrhause und bei der Kirche zu Remagen." So schrieb Professor Dr. Braun 1859[1]); er suchte dann darzuthun, dies Denkmal sei ehedem das Thor einer Kirche gewesen und illustrire den Vers der Apokalypse (22, 15): „Draufsen aber bleiben die Hunde, die Giftmischer, die Schamlosen, die Mörder, die Götzendiener und jeder, welcher Lügenhaftes liebt und thut." Nach Braun ist 1 „die Sirene", rechts (heraldisch genommen) beim Anfange des Portalbogens, ein Bild des Widerchrists, welcher aufserhalb der Kirche auf dem Meere des Lebens herumrudert, um die Menschen vom Eintritt in die Kirche abzuhalten. Auf der andern Seite wäre (10) ebenfalls eine Sirene dargestellt, aber eine ältere. In einer Hand halte diese ein Messer, womit sie den Fisch tödten wolle, den sie mit der andern umfange; im „Gewande, das sie nach Art einer Kapuze auf dem Rücken" trage, seien „drei Fische, drei Opfer ihrer Verführung". Ueber der ersten Sirene wäre in 2 jener Mann, dessen Leib in zwei Schlangenschwänzen endet, ein Gigant oder ein Titane, eine Umbildung des Abraxas, also ein Sinnbild der Gottesleugner. 3. Das Ungeheuer mit menschlichem Gesicht, Vogelleib und Drachenschwanz wäre ein Regulus, ein Basilisk, der Leviathan der heiligen Schrift. 4. Die beiden Vögel, welche nun folgen, sollen Rebhühner sein, diebische Wesen, Bilder des Teufels. Der Zweig zwischen ihnen wäre vielleicht ein Sinnbild des Sieges im Kampfe beider Vögel. 5. Nun folge ein Fuchs, dessen Grundcharakter die Lüge sei und der die Irrlehre sinnbilde. Im 6. Relief wäre der Mann, welcher mit der Linken seinen Schlangenschwanz halte, der am Ohr ende, mit der Rechten aber sein Haupt stütze, die Aspis der Heiligen Schrift, welche ihr Ohr verstopft, um nicht die Stimme des Beschwörers zu hören. Sie soll erinnern an jene Menschen, die draufsen bleiben, nicht in die Kirche eintreten wollen, damit die Stimme der Wahrheit nicht in ihr Ohr dringe.

Im 8. Basrelief sieht Braun einen Adler, der einen wehrlosen Fisch zerfleische, ein Bild der Kirchenverfolger. Für das bärtige Menschengesicht auf dem Rücken des „Adlers" fehlt ihm eine Erklärung. Das Schwein im 9. Stein wäre ein Symbol des Unglaubens. Es gebe den saugenden Jungen die Milch falschen Unterrichts.

Der Erklärer wendet sich nun vom Bogen zu den acht unterhalb desselben eingemauerten Bildwerken. Der Krieger zur Rechten (11) mit Speer und Lanze ist der Erzengel Michael, der über einen Löwen gebeugte Mann (12) Samson. Sie stehen hier als Sieger im „Kampfe des Guten mit dem Bösen". Der Mann in dem folgenden Bilde soll (13) Adam sein mit dem „Baume der Erkenntnifs des Guten und des Bösen", der nackte Mann in einer Weinkufe zur Rechten (14) Noe. Ihm gegenüber ist (15) der Jäger, ein Bild des Teufels, welcher „bläst zum Jagen, und die meisten Darstellungen auf unserm Halbkreisbogen folgen dem Schall seines Todeshornes und sind mit Jagd und Raub vollauf beschäftigt!" In dem letzten Relief zur Rechten (16) hält ein Mann zwei „Hunde" als Siegestrophäen empor; der Hund (Anubis) aber war ein Symbol des ägyptischen Kultus. „Die Greife, welche den Sonnenwagen ziehen, sind gefesselt, Anubis ist getödtet." Wir hätten demnach hier ein Bild des Apollo, zu dem der auf dem Berge bei Remagen verehrte heilige Apollinaris in Gegensatz stehe.

Braun entscheidet sich nicht klar für eine Datirung des Portals, sondern berichtet, es werde „nach einigen dem IV., nach andern dem III. oder gar dem II. Jahrh." zugeschrieben. Er scheint aber der Ansicht zu sein, es sei für eine bald nach Konstantins Bekehrung erbaute Kirche gemacht worden.

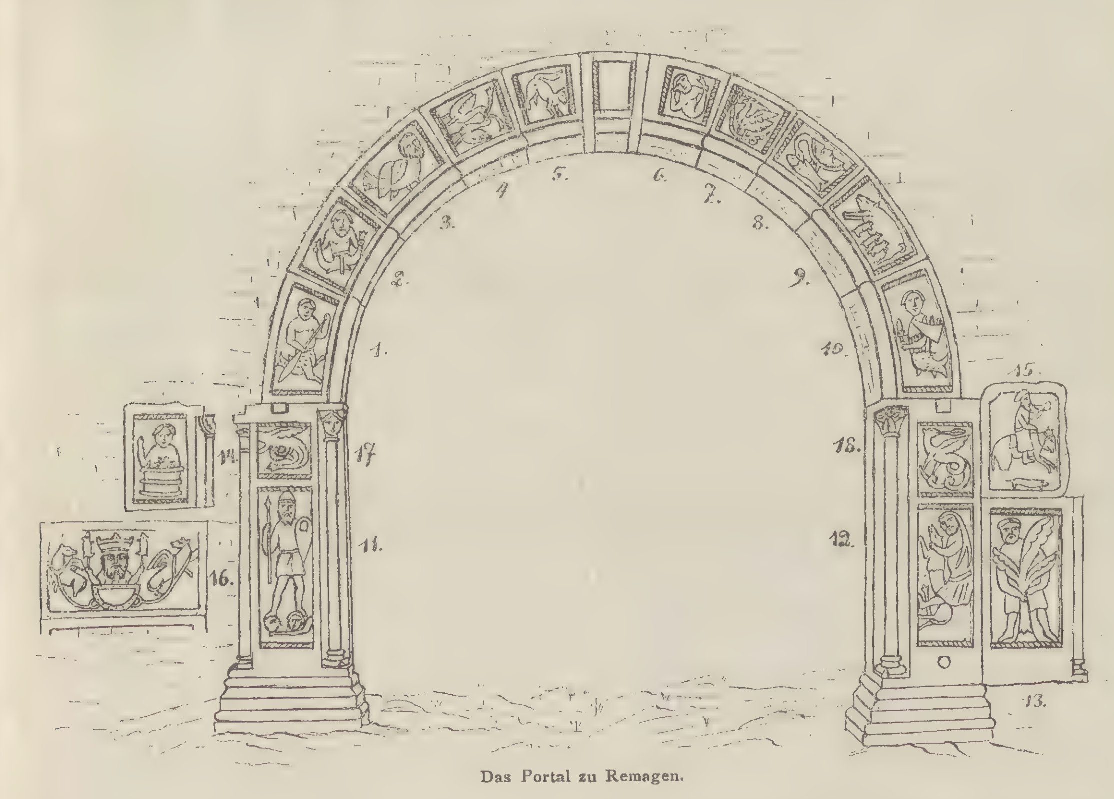
In einer zweiten, in demselben Jahre 1859 herausgegebenen Schrift[2]) besprach dann Braun

[1]) »Programm zu F. G. Welkers fünfzigjährigem Jubelfest.« Herausgegeben vom Vorstande des Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden. „Das Portal zu Remagen." 53 S. in 4⁰.

[2]) »Kunstarchäologische Betrachtungen über das Portal zu Remagen.« Fest-Programm zu Winkelmann's Geburtstage. Herausgegeben vom Vorstande des Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden.

die Mosaiken der altrömischen Kirchen, um aus ihnen den Leser „in der gewonnenen Ueberzeugung zu bestärken, dafs das Portal zu Remagen ursprünglich ein Kirchenportal gewesen".

In den »Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein« VIII, 263 f. wurde 1860 über die beiden Abhandlungen Braun's berichtet, deren Ergebnifs einfachhin gutgeheifsen und erklärt, das Räthsel sei gelöfst. Auch der »Rheinische Antiquarius« nahm 1862 im 9. Bande seiner III. Abtheilung die Erklärung des Professors Säulenfüfse Eckblätter haben. Das Relief 7 ist nach ihm ein „Huhn in der Schlinge gefangen". Die Sirene in 10 hält, wie er richtig bemerkt, in der einen Hand kein Messer, sondern einen Fisch. In die Erklärung der symbolischen Bedeutung der einzelnen Figuren wollte er nicht eintreten, weil Major Stengel für die »Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in Rheinland« eine Deutung beabsichtige. Sie ist leider nicht erschienen. Im 80. Heft der Jahrbücher wurde 1885 S. 169 nur kurz berichtet über die bis dahin er-



Das Portal zu Remagen.

Braun in Bausch und Bogen an, nur sieht er im Denkmal ein Doppelportal, das ehedem am Eingange eines „grofsen Klosterhofes oder Stiftsgebäudes" stand. Er datirt das Ganze zwischen 1000 und 1200. Ernst aus'm Werth ging in seinen »Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden«, III 46 f., Tafel 52, im Jahre 1868 einen Schritt weiter, indem er die Entstehung „keinesfalls früher als in das Ende des XI. Jahrh. setzen zu dürfen" glaubte. Er behauptete, das Denkmal sei „das beim gothischen Umbau beseitigte Portal der (1246 abgebrochenen) romanischen Pfarrkirche", beschrieb die Kapitelle genauer und stellte fest, dafs die wähnten Auslassungen. Selbst das Organ für christliche Kunst „erkannte" noch 1872 die von Professor Braun gegebene Deutung der einzelnen Reliefs als richtig an, doch wurde beigefügt, das 7. von ihm übergangene Relief stelle eine Wiedehopf dar, den Vogel der Eitelkeit, welcher in einen Gegenstand beifse, der ihn von allen Seiten bandartig umgebe; die auf demselben sichtbar gewundenen Linien lasse denselben als Seil (!) erscheinen. Der Schreiber des Artikels förderte die Kenntnifs des Portals durch nähere Begründung der bereits von E. aus'm Werth gegebenen Darlegung, dafs das ganze Denkmal ehedem aus einer Doppel-

Pforte bestand, aus einer gröfsern im Rundbogen geschlossenen, die im Wesentlichen unverletzt erhalten ist, in der nur oben neben dem Schlufstein rechts und links nicht zum Ganzen gehörige Steine eingefügt sind, und einer kleineren oben gerade geschlossenen. Ihren Thürsturz bildete der Stein, worauf ein König in einem Wagen sitzt (16); ihre Seitenwangen wurden begrenzt durch die Bilder „Adams" (13) und „Noes" (14). Neben dem Bilde des Sonnenwagens (16) und auf dem des Noe aber lag dasjenige des Jägers (15). Auf dem Thürsturze endlich soll ein Löwe geruht haben, welcher jetzt zur Seite eingemauert ist. Ein Kirchenportal sei das Ganze nicht gewesen, aber es habe den Eingang zum Vorhofe einer Kirche gebildet. Für die Datirung geht der neue Erklärer herab bis in den Beginn des XII. Jahrh. Kugler berührte die Sache in seinen »Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte« 1854 II, 256 kurz, machte aber schon damals die wichtige Bemerkung: „Rücksichtlich des Inhaltes dieser Darstellungen möchte man geneigt sein, an Gegenstände der rheinischen Volkssage zu denken; — — — der tonsurirte Mann in der Bütte könnte St. Theonest vorstellen, den die Rheinsage in seiner Bütte bei Caub landen läfst". Kugler's Andeutungen sind dann in den »Mittheilungen der Kaiserlich Königlichen Central-Commission« V, 60 von Riggenbach schärfer ausgesprochen, welcher Braun's Darlegung als abnorm und als wenig wissenschaftlich verurtheilt. Er vermifst in ihr „eine sorgfältige und genaue Prüfung und Vergleichung der gleichzeitigen sprachlichen und bildlichen Denkmäler". Gehen wir darum auf eine neue Prüfung der Sache ein, welche der von Riggenbach aufgestellten Forderung entspricht.

II.

Es kann nach den im Organ 1872 gegebenen Erläuterungen keinem Zweifel unterliegen, dafs das Portal ehedem zwei Eingänge hatte, einen kleinern gradlinig und einen gröfsern, im Rundbogen geschlossenen. Da nun bis dahin aus dem XI. bis XIII. Jahrhundert am Rhein und anderswo kein Beispiel vorliegt, dafs der Eingang zu einer Kirche oder zu ihrem Vorhofe so gestaltet worden sei, während ähnliche Bildungen bei profanen Bauten nicht selten sind, mufs man sich der Ansicht anschliefsen, unser Denkmal habe einem weltlichen Bau angehört. Diese Auffassung wird eine wichtige Bestätigung erlangen durch die Betrachtung der Bildwerke, welche, soviel sich bis jetzt ermessen läfst, keinen specifisch religiösen Inhalt verrathen, insbesondere mit der Geheimen Offenbarung, zu der Braun sie in Beziehung setzte, nichts zu thun haben.

Ein Bildwerk, dessen Erklärung heute zweifelsohne sicher steht, ist der angebliche Sonnenwagen (16). Er hat zu Apollo so wenig Beziehungen wie zum heiligen Apollinaris; denn er gibt einfach eine Episode aus der Alexandersage, welche im XII. und XIII. Jahrh. öfter behandelt und häufig in den litterarischen Denkmälern erwähnt wurde. Die hier ausgemeifselte Szene wurde hinsichtlich der Einzelheiten verschieden erzählt und darum auch verschiedenartig dargestellt. Unser Basrelief geht auf diejenige Quelle zurück, welche im XII. Jahrh. dem Verfasser des Kölner Annoliedes vorlag. Derselbe sagt: „Mit zwein Grifen vuor her in Luften." Sein Gewährsmann hat die Sache also erzählt: Alexander liefs sich einen Wagen machen, fing zwei Greife, die er mehrere Tage hungern liefs und dann an diesen Wagen spannte. Nun hielt er an zwei Stangen Thiere über den Köpfen der Greife. Diese wollten dieselben fressen, erhoben sich zu denselben und trugen dadurch den Wagen immer höher, ohne jedoch die Lockspeise zu erreichen. So kam Alexander bis in die höchsten Regionen.[3])

Bildwerke in denen Alexander, wie hier in Remagen, von zwei Greifen emporgetragen wird, finden sich auf einem Kapitäl zu Basel[4]), als Friesornament zu Freiburg i. B.,[5]) auf Kapi-

[3]) Vergl. »Alexander, Gedicht des XII. Jahrh. vom Pfaffen Lamprecht.« Von H. Weismann, Frankfurt 1850, I, S. XXXIII u. LVII; II, S. 350; Ekkehardi »Chronicon universale. De mirabilibus rebus, quas Alexander vidisse dicitur« Mon Germ. SS. VI, 71; Didron »Annales archéologiques« XXV, 142 s. »Légende d'Aléxandre le Grand«; Brockhaus »Die Kunst in den Athos-Klöstern«, Leipzig, Brockhaus, 1891. S. 41: über Darstellungen der Lustfahrt des Alexander auf orientalischen Webereien. — Heinrich III. von England († 1272) liefs die Geschichte Alexanders in einem seiner Schlösser malen. Schnaase »Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter«. 2. Aufl. V, 540.

[4]) Abgebildet bei Cahier, »Noveaux mélanges d' archéologie, Curiosités mystérieuses«, Paris, Didot, 1874 p. 165.; Vergl. Goldschmidt, »Der Albanipsalter in Hildesheim«. Berlin, Siemens, 1895 S. 71.

[5]) Abgebildet bei Cahier 167; Moller, »Denkmäler deutscher Baukunst« II, Tafel 19.

tälen zu Le Mans[6]) und Urcel,[7]) auf einem byzantinischen Basrelief an St. Marco zu Venedig[8]), auf einem Elfenbein-Reliquiar im Museum zu Darmstadt[9]) und auf anderen Werken des XII. oder XIII. Jahrh.

Das 15. Relief, worin ein Jäger reitet, stand neben dem, worin Alexander emporfliegt. Es wird jene Szene aus der Legende Dietrichs von Bern darstellen, die sich auch am Portal von St. Zeno zu Verona findet. Der Teufel schickte dem von unbändiger Jagdlust ergriffenen Herrscher ein Pferd, das ihn in den Tod und in die Hölle brachte. Die Deutung ist in Verona durch eine Inschrift gesichert, welche auch für das Remagener Bild Beweiskraft hat.[10])

Für das Relief 12 könnte Braun das Richtige getroffen haben; denn die langen Haare scheinen zu zeigen, dafs hier Samson dargestellt ist, welcher den Löwen zerreifst.

Ob aber n. 13 wirklich Adam ist? Der Mann scheint doch eher einen Baum auszureifsen als zu pflanzen. Wo und wann erscheint überdies Adam als Pflanzer von Bäumen? Sollte dies nicht einer der in den deutschen Sagen vorkommenden Riesen sein?

Der Mann in der rechten Seitenwand (n. 11) soll David sein. Wäre jener Held, welcher den Löwen zerreifst, sicher Samson, dann hätte der Erklärer einen festen Boden, von dem aus er weiter gehen könnte, und es wäre angezeigt, in diesem Bilde David zu erkennen. Nun zeigt aber ein Reliquiar zu Conques aus dem Beginn des XII. Jahrh. den David, welcher einen Löwen erwürgt, mit zwei langen Zöpfen, wie der vorgebliche Samson sie auf unserm Portal hat.[11]) Wäre aber dort in n. 12 David, nicht Samson dargestellt, dann würde wohl David hier in n. 11 nicht zum zweiten Male erscheinen. Müfste David nicht eine Schleuder oder das Schwert Goliaths[12]) tragen? Jetzt aber hält dieser Held Speer und Lanze, sein Haupt ist mit einem Helm bedeckt; unter einem seiner Füfse liegt der Kopf mit der Schulter eines erschlagenen Feindes, unter dem andern der Kopf eines Vogels oder eines andern Thieres oder eines zweiten Feindes. Man könnte nun freilich an 1. Kön. 18, 7 denken: „Saul tödtete tausend und David zehntausend." Sicher ist nur, dafs hier ein siegreicher Krieger dargestellt ist! An Michael, den Besieger Satans, zu denken, ist schwer wegen der Tracht und wegen des Fehlens eines Nimbus.

Den Mann, welcher aus der Tonne hervorragt (n. 14), als Noe zu erklären, ist doppelt mifslich, wenn vor seiner Brust wirklich ein halber Stern oder ein Theil der Sonne dargestellt ist. Das Original ist heute nicht scharf genug, um etwas Sicheres darüber zu sagen.[13])

Die beiden Thiere oben am Schlufs der Pfeiler (17 und 18) erinnern an den im XI. und XII. Jahrh. so oft illustrirten 13. Vers des 90. Psalmes: „Ueber Aspis und

[6]) Abgebildet bei Cahier 171.

[7]) Abgebildet bei Cahier 173.

[8]) Abgebildet Didron, »Annales« XXV planche (pag. 142); vergl. XV, 402.

[9]) »Mittheilungen« V, 60.

[10]) Vergl. diese Zeitschrift 1892, Sp. 382 n. 201. Gemeint sein könnte auch die Sage von Kaiser Symmachus zu Rom, welcher von einem Ritter ein Rofs, ein Horn, einen Hund und einen Falken, alles von schwarzer Farbe, verlangte. Der Ritter bat den Teufel um Hülfe und brachte das Verlangte. Alsbald rannte ein Hirsch in den Hof. ,,Da hiefs im der Chaiser daz swarz Rofs bald herziehen, daz im der Ritter gebracht hett, und nam den Hund mit im und daz Horn hankt er an den Hals und den Falken auf die Hand und rant nach dem Hirssen; und da er in sach, da pliess er daz Horn, da daz der Hirgs erhort, der lief ze Hant in die Hell und der Chaiser mit im und wart fürbafs nit mer gesehn." Gesta Romanorum, Pf. Handschrift 101, Bl. 22 a. Mone, ,,Untersuchungen zur Geschichte der Heldensage" in der »Bibliothek der gesammten deutschen National-Litteratur« II. Bd. 1. Quedlinburg, Basse, 1836 S. 65.

[11]) Didron »Annales« XVI pl. pag. 277. Eine dem 11. Relief ähnliche Skulptur war neben dem alten Neuthor zu Trier eingemauert. Von Owedow, Beschreibung II S. 154 f., Tafel 16 u. 4 f. Trierische Kronik 1821 S. 132 f.

[12]) Kön. 17, 51 und 21, 9.

[13]) Das Basrelief könnte sich vielleicht auf Alexanders Meerfahrt beziehen. Ekkehard erzählt um 1100, nachdem er über Alexanders Luftfahrt l. c. berichtet hat, Folgendes: Iterum venit in cor ejus (Alexandri), ut mensuraret profundum maris, vocavitque astrologos et geometricos, praecipiens eis, et facerent sibi vasculum tale, in quo posset in profundum maris descendere et mirabilia, quae ibi sunt, perspicere. Qui dixerunt: ,,Fiat dolius olovitreus et ligetur catenis, et regant eum milites fortissimi in submittendo et reducendo." Hoc audito Alexander praecepit talia fieri, et tali modo perquirens profundum maris, vidit diversas figuras diversicolorum piscium et quasi terrestrium animalium profundum maris ambulantium multaque, quae dici non possunt. So lange keine andere Version der Sage oder kein klareres Parallel-Bild gefunden ist, bleibt es bedenklich, das in Rede stehende Basrelief (14) auf Alexander zu beziehen. Doch mag ein Hinweis auf jene Stelle vielleicht als Anlafs zu weiterer Forschung hier angebracht sein.

Basilisk wirst du schreiten und zertreten den Löwen und den Drachen.“ Wenn aber auch ein Aspis und ein Basilisk hier dargestellt wären, haben dann Besteller und Bildhauer um das Jahr 1200 an jenen Psalm gedacht? Diese Frage stellt uns vor den Kern der Schwierigkeit, welche die Erklärung dieses Portals bietet. Man ist immer von der Ansicht ausgegangen, hier müsse ein symbolischer Cyklus zu entdecken sein. Ist diese Voraussetzung richtig? Haben wir hier mehr als eine phantastische Verzierung eines Thoreinganges mit Figuren aus der Sage und aus dem Thierreich ohne tiefere, zusammenfassende Idee? Dafs man im XII. Jahrh. selbst in hochgebildeten Klöstern, in Kreuzgängen und Portalen allerlei aus thierischen und menschlichen Gliedmafsen willkürlich zusammengestellte Ungeheuer meifseln liefs, die nur zieren, nicht belehren wollten, ergibt sich doch klar aus den bekannten Worten des heiligen Bernard an den Abt Wilhelm: In claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas, quid ibi immundae simiae, quid feri leones, quid monstruosi centauri, quid semihomines, quid maculosae tigrides, quid milites pugnantes, quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis.[14]) Mit Recht hat schon Martin[15]) darauf hingewiesen, dafs der hl. Bernard in dieser Stelle einseitig vorgeht. Unmöglich konnte ihm verborgen sein, dafs manche Bildwerke der Klostergänge tiefere Bedeutung hatten. Er eifert, wenn man genau zusieht, nur gegen solche, in denen auch wir, wenn sie uns heute zur Erklärung vorgelegt würden, keinen Sinn finden würden.

Man kann sehr wohl wissen, dafs der Löwe sehr oft diese oder jene symbolische Bedeutung habe, ohne zuzugeben, dafs in jedem an mittelalterlichen Gebäuden vorkommenden Löwen eine solche liege. Wer eine gröfsere Anzahl mittelalterlicher Kapitelle, Friese, Chorstühle, Wasserspeier studirte, wer sich genauere Notizen über eine gröfsere Anzahl solcher Serien machte und nach deren Sinn suchte unter Benutzung der besten Werke, die sich mit ähnlichen Dingen beschäftigen, der wird wohl sicher die Richtigkeit des Satzes anerkennen: In den meisten Bilderreihen dieser Art gibt es mehrere Figuren, die als Symbole gedeutet werden wollen, aber auch viele, die nur phantastische Gebilde munterer Künstlerlaune sind. Natürlich sind hier die Serien der Monatszeichen, der eigentlichen Bestiarien, der Sternbilder, Tierfabeln und dergleichen ausgenommen. Wendet man nun unsern Grundsatz auf das Remagener Portal an, so wird man leicht zugeben, dafs die untern Bilder der Pfeiler und diejenigen der Seitenthür (11 bis 16) bestimmte Bedeutung haben, ohne gezwungen zu sein, in allen übrigen eine tiefere Symbolik finden zu wollen. Wer sie vorurtheilsfrei ansieht, wird in den beiden Sirenen (1 und 10) einen Mann und ein Weib erkennen, also finden, dafs die alte Bedeutung der Verführerinnen verwischt ist. Die beiden Vögel in n. 4 sind wohl mittelbar oder unmittelbar Kopien orientalischer Teppichmuster. Will Jemand in der Figur mit dem doppelten Schwanz eine verflachte Umbildung einer Abraxasfigur sehen, so mag er Recht behalten. Andere Bilder geben das wieder, was ein Steinmetz zu Remagen am Rhein und in den Weinbergen sehr oft sah, einen Fuchs (oder Marder n. 5), sowie Vögel, die einen Fisch oder eine Schlange oder einen Wurm fingen (7 und 8). Das Schwein mag hier, wie so oft in mittelalterlichen Denkmälern, eine Satire auf die Juden sein. Kommt man nicht aus, wenn man einfachhin jene phantastischen Gebilde, die aus Theilen von Vögeln, Thieren und Menschen entstanden (2, 3, 6, 8), als Spiel einer muthwilligen Phantasie betrachtet und sich ihrer freut, ohne weiter zu grübeln?

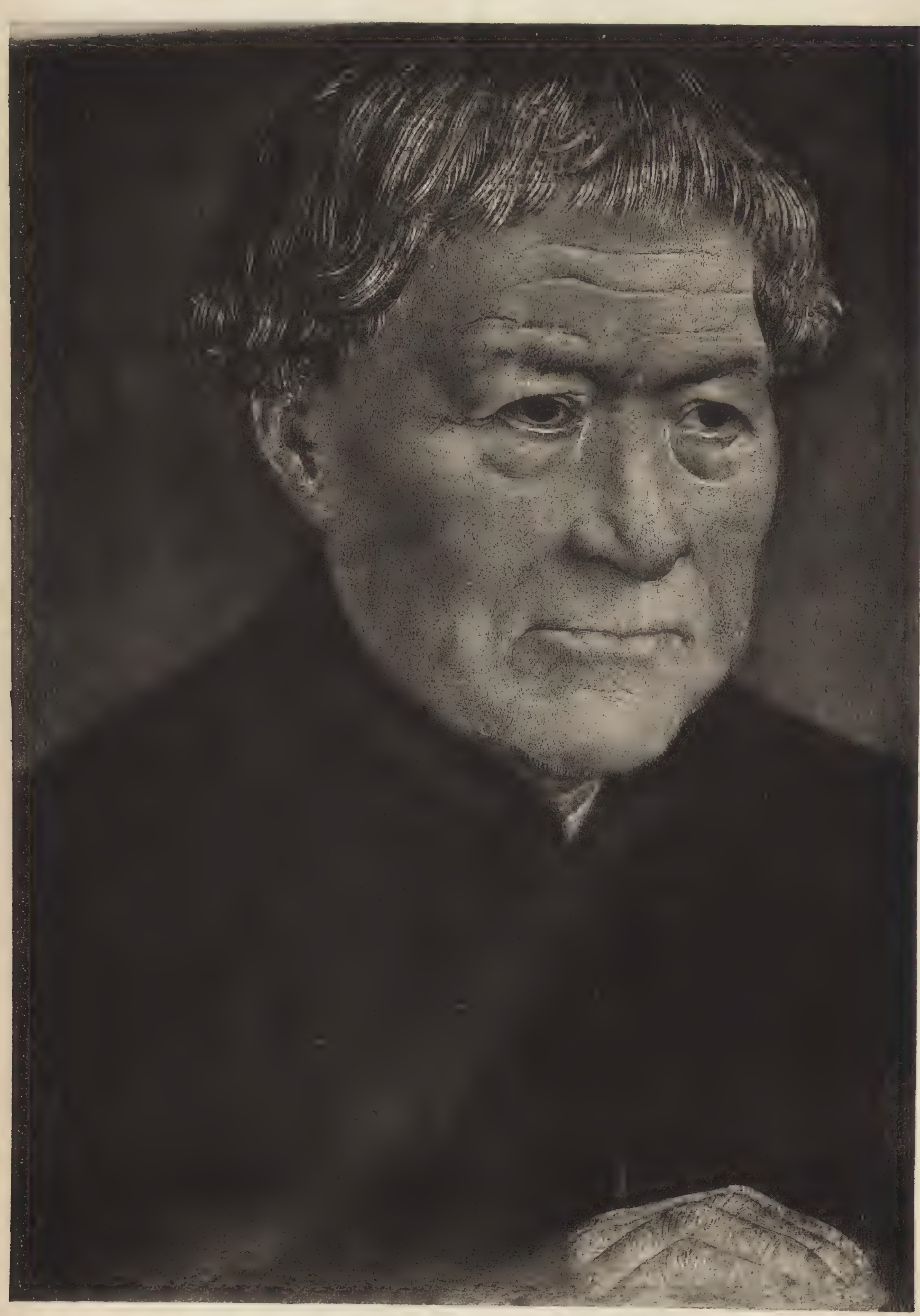
Weiss Jemand eine bessere Erklärung, kann er seine Deutung aus mittelalterlichen Quellen, Schriften und Bildwerken als richtig erweisen, so wird jeder für die neue Aufklärung dankbar sein.

Exaeten. Steph. Beifsel S. J.

[14]) Ad Wilhelmum abbatem s. Theodorici, ed. Paris. 1642 III, 346, ed. Mabillon I, 544. Eine ähnliche Stelle hat Abt Angelus Rumplerus im XV. Jahrh. Vergl. Pez, »Thes. anecd.« I, 478; Schnaase IV, 272 Anm.

[15]) Mélanges d'archéologie. Paris, 1847 s. pag. 120. Vergl. Heider, »Die Kirche zu Schöngrabern«, Wien 1855. S. 114 f.





Jan van Eyck: Männliches Porträt.

Abhandlungen.

Die altniederländischen Gemälde der Sammlung des Freiherrn A. v. Oppenheim zu Köln.

1.

Männliches Porträt von Jan van Eyck.

Mit Lichtdruck (Tafel V).



Die Schöpfungen der grofsen vlämischen Maler des XV. und XVI. Jahrh., welche in ihrer eindringlichen Naturwiedergabe und verfeinerten Technik den rheinischen Meistern als unerreichbare Vorbilder einst vor Augen standen und eine Umwälzung aller künstlerischen Bestrebungen und Anschauungen hervorriefen, sind heute in den Kirchen und öffentlichen Sammlungen Kölns nur noch spärlich vertreten. Mit einer Fülle schätzbarer Kunsterzeugnisse, die im rheinischen Boden wurzelten, wanderte das grofse Triptychon der Columbakirche, ein Meisterwerk des Rogier van der Weyden, die beiden Altarwerke von Joos van Cleve und manches andere in auswärtige Museen. Es ist bisher nicht gelungen, für diese schweren Verluste, welche der öffentliche Kunstbesitz Kölns seit Beginn unseres Jahrhunderts erlitten hat, befriedigenden Ersatz zu schaffen. Bei jeder historischen Betrachtung rheinischen Kunstlebens wird diese Lücke schmerzhaft empfunden.

Um so dankbarer müssen wir es daher begrüfsen, dafs die Gallerie des Freiherrn Albert von Oppenheim neben den holländischen Kabinetstücken des XVII. Jahrh., Gemälden von Rembrandt (Mädchenkopf), Pieter de Hooch, Frans Hals, Jacob van Ruisdael, Hobbema, Teniers und andern, welchen die Sammlung ihren Weltruf verdankt, nun auch eine Reihe ausgezeichneter altvlämischer Tafeln aufweist, die eine lebendige Anschauung der Eigenart und Leistungskraft der genialen Meister von Brügge, Gent und Löwen darbieten.

Die letzte kostbare Bereicherung der Gallerie gestattet uns, diese Besprechungen mit dem Werk eines grofsen Bahnbrechers des nordischen Realismus zu eröffnen.

Der erste Blick auf den hier in Lichtdruckreproduktion (Tafel V) beigefügten Porträtkopf[1]) erweckt die Ueberzeugung, dafs wir ein solches Abbild der Wirklichkeit nur einem der begnadetsten Meister zutheilen dürfen. Dies Greisenantlitz erfüllt eine der höchsten Forderungen, die man an ein Bildnifs stellen kann. Des Malers tiefere Kenntnifs der Physiognomik, seine Vertrautheit mit dem Kern des menschlichen Wesens berührt uns fast wie eine Offenbarung; wir glauben nicht nur an die unbedingte Treue dieser Naturwiedergabe, wir vermeinen sogar jenen Alten schon früher gesehen, ihn vor langer Zeit genau gekannt zu haben. Die scharf erfafste Individualität verwandelt sich unter der Hand des Künstlers zu einem allseitig ausgeprägten Typus und so gewinnt das längst vermoderte Angesicht eines beschränkten Bürgersmannes ein höheres Interesse.

Trotz der Sorgfalt in der Durchbildung aller Einzelheiten hat der Künstler die Natur hier nicht in jener Erstarrung nachgestaltet, in welche das Modell zuletzt verfällt, das dem unermüdlich und scharf beobachtenden Malerauge mühsam Stand hält. Er hat es verstanden, dies etwas verdriefslich dreinschauende Gesicht in völlig unbefangener Ruhe aufzufassen. Die glanzlosen dunklen Augen blicken in die Ferne: die divergirenden Pupillen, die gerötheten Lidränder und überhängenden Augendeckel deuten auf die geschwächte Sehkraft des Greises. Das weifse Haar deckt noch reichlich den Schädel. Die Furchen der niederen Stirn, das welke Fleisch der runzeligen Wangen, die zusammengeprefsten blutlosen Lippen zeugen von dem trüben Loos des Mannes, mahnen an Mühsal und Arbeit, deren Last das Mark dieser derben Natur allmählich aufzehrte. Die magere, schwielige Hand ruht auf dem Rande der Tafel.

Der dunkelblaue Fond ist aufgesetzt; ursprünglich scheint der Hintergrund etwas heller abgetönt gewesen zu sein, ebenso ist der braune Rock mit Pelzkragen übermalt. Der wohl-

[1]) Auf Eichenholz. Höhe 0,25 m, Breite 0,18 m. Das Bild stammt aus englischem Privatbesitz.



Jan van Eyck: Männliches Porträt.

Abhandlungen.

Die altniederländischen Gemälde der Sammlung des Freiherrn A. v. Oppenheim zu Köln.

I.

Männliches Porträt von Jan van Eyck.

Mit Lichtdruck (Tafel V).



ie Schöpfungen der grofsen vlämischen Maler des XV. und XVI. Jahrh., welche in ihrer eindringlichen Naturwiedergabe und verfeinerten Technik den rheinischen Meistern als unerreichbare Vorbilder einst vor Augen standen und eine Umwälzung aller künstlerischen Bestrebungen und Anschauungen hervorriefen, sind heute in den Kirchen und öffentlichen Sammlungen Kölns nur noch spärlich vertreten. Mit einer Fülle schätzbarer Kunsterzeugnisse, die im rheinischen Boden wurzelten, wanderte das grofse Triptychon der Columbakirche, ein Meisterwerk des Rogier van der Weyden, die beiden Altarwerke von Joos van Cleve und manches andere in auswärtige Museen. Es ist bisher nicht gelungen, für diese schweren Verluste, welche der öffentliche Kunstbesitz Kölns seit Beginn unseres Jahrhunderts erlitten hat, befriedigenden Ersatz zu schaffen. Bei jeder historischen Betrachtung rheinischen Kunstlebens wird diese Lücke schmerzhaft empfunden.

Um so dankbarer müssen wir es daher begrüfsen, dafs die Gallerie des Freiherrn Albert von Oppenheim neben den holländischen Kabinetstücken des XVII. Jahrh., Gemälden von Rembrandt (Mädchenkopf), Pieter de Hooch, Frans Hals, Jacob van Ruisdael, Hobbema, Teniers und andern, welchen die Sammlung ihren Weltruf verdankt, nun auch eine Reihe ausgezeichneter altvlämischer Tafeln aufweist, die eine lebendige Anschauung der Eigenart und Leistungskraft der genialen Meister von Brügge, Gent und Löwen darbieten.

Die letzte kostbare Bereicherung der Gallerie gestattet uns, diese Besprechungen mit dem Werk eines grofsen Bahnbrechers des nordischen Realismus zu eröffnen.

Der erste Blick auf den hier in Lichtdruckreproduktion (Tafel V) beigefügten Porträtkopf[1]) erweckt die Ueberzeugung, dafs wir ein solches Abbild der Wirklichkeit nur einem der begnadetsten Meister zutheilen dürfen. Dies Greisenantlitz erfüllt eine der höchsten Forderungen, die man an ein Bildnifs stellen kann. Des Malers tiefere Kenntnifs der Physiognomik, seine Vertrautheit mit dem Kern des menschlichen Wesens berührt uns fast wie eine Offenbarung; wir glauben nicht nur an die unbedingte Treue dieser Naturwiedergabe, wir vermeinen sogar jenen Alten schon früher gesehen, ihn vor langer Zeit genau gekannt zu haben. Die scharf erfafste Individualität verwandelt sich unter der Hand des Künstlers zu einem allseitig ausgeprägten Typus und so gewinnt das längst vermoderte Angesicht eines beschränkten Bürgersmannes ein höheres Interesse.

Trotz der Sorgfalt in der Durchbildung aller Einzelheiten hat der Künstler die Natur hier nicht in jener Erstarrung nachgestaltet, in welche das Modell zuletzt verfällt, das dem unermüdlich und scharf beobachtenden Malerauge mühsam Stand hält. Er hat es verstanden, dies etwas verdriefslich dreinschauende Gesicht in völlig unbefangener Ruhe aufzufassen. Die glanzlosen dunklen Augen blicken in die Ferne; die divergirenden Pupillen, die gerötheten Lidränder und überhängenden Augendeckel deuten auf die geschwächte Sehkraft des Greises. Das weifse Haar deckt noch reichlich den Schädel. Die Furchen der niederen Stirn, das welke Fleisch der runzeligen Wangen, die zusammengeprefsten blutlosen Lippen zeugen von dem trüben Loos des Mannes, mahnen an Mühsal und Arbeit, deren Last das Mark dieser derben Natur allmählich aufzehrte. Die magere, schwielige Hand ruht auf dem Rande der Tafel.

Der dunkelblaue Fond ist aufgesetzt; ursprünglich scheint der Hintergrund etwas heller abgetönt gewesen zu sein, ebenso ist der braune Rock mit Pelzkragen übermalt. Der wohl-

[1]) Auf Eichenholz. Höhe 0,25 *m*, Breite 0,18 *m*. Das Bild stammt aus englischem Privatbesitz.

erhaltene Kopf fesselt durch seine aufserordentliche malerische Behandlung, die Plastik dieser Modellirung. In unendlichen Nüancen fällt das Licht auf die knolligen Formen; der reiche Wechsel zwischen bräunlichen Schatten, Halbtönen, heller Beleuchtung hebt jede Unebenheit der Haut hervor, rundet die Flächen und läfst die erschlafften Muskeln noch deutlich erkennen.

Ueber den Autor des Gemäldes gibt keine Signatur Aufschlufs, auch kann sich unsere Bestimmung nicht auf alte Tradition berufen; doch die ganze Durchführung, verbunden mit der bereits gewürdigten Energie der Auffassung, deutet mit Bestimmtheit auf den ersten grofsen Realisten der niederländischen Malerschule Jan van Eyck hin. Unter den mit erstaunlicher Genauigkeit und Schärfe der Natur nachgebildeten Greisenköpfen des Meisters begegnen uns einige verwandte Erscheinungen. Mehr noch als bei „dem Mann mit den Nelken"[2]) in seiner unübertroffenen Detailmalerei finden sich diese Analogien in dem Bildnifs des sogenannten Kardinal della Croce im Wiener K. K. Hofmuseum[3]) sowie dem Porträt des Kanonikus Georg de Paele.[4])

Die hiesige Tafel wird in die spätere Schaffenszeit des Meisters anzusetzen sein, als er sich nach Vollendung des Genter Altarwerks dauernd dem Hofdienst bei Herzog Philipp III. von Burgund entzog und in Brügge noch ein Jahrzehnt rüstig seiner Kunst oblag. Er starb dort am 9. Juli 1440.[5])

Jan van Eyck's universale Bedeutung reicht weit über das Gebiet der Porträtkunst hinaus. Die ganze sichtbare Welt hat er der malerischen Darstellung erschlossen. Sein Werk birgt den Keim aller jener Bestrebungen, die sich späterhin zu vielgestaltigem künstlerischen Leben in den Niederlanden entwickelten. Wie keinem seiner Nachfolger war es Jan van Eyck gegeben, die Natur in ihrer heiteren Farbenfrische und der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit ihrer Bildungen zu belauschen. Er empfand den Zauber des goldigen Lichts, das im dämmerigen Gemach webt, den behaglichen Hausrath umfängt und sich in jedem Metallgefäfs, den blanken Kannen und Becken vielfältig spiegelt. Die ausgedehnteste Fernsicht vermag er in sich aufzunehmen, um all die unzähligen Einzelheiten des waldigen Flufsthales, der volkreichen Stadt erschöpfend im kleinsten Raum nachzugestalten. Die neue Technik der Oelmalerei macht die Wunder solch' täuschender Naturausschnitte möglich, sie verlieh seinen Tafeln jene entzückende Harmonie leuchtender und gesättigter Farben.

Die religiösen Darstellungen des Jan van Eyck lassen zwar den Tiefsinn der Kompositionen seines älteren Bruders und Lehrers Hubert vermissen, auch fehlt seinen Heiligen der Glanz überirdischer Schönheit; der unvergängliche Reiz seiner feinen Madonnenbildchen beruht in der Naivetät der Empfindung und schlichter Naturwahrheit. (Fortsetzung folgt.)

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

---

[2]) Kgl. Gemälde-Gallerie zu Berlin, Nr. 525 A. Das berühmte Gemälde war ehemals ein Hauptstück der Sammlung Engels zu Köln und gelangte 1874 mit der Sammlung Suermondt in das Berliner Museum. Stich von Gaillard (»Gazette des beaux arts« 1866), Photographie Hanfstängl. — Auf einem Bilde der Anbetung der Könige (Reichsfreiherr von Landsberg-Velen. Katalog der Ausstellung zu Münster i. W. 1879, Nr. 1454) verlieh der „Kölner Meister der hl. Sippe" dem ältesten der Magier die Gesichtszüge „des Mannes mit den Nelken". Vielleicht darf aus diesem Umstand der Schlufs gezogen werden, dafs sich das Porträt bereits im Anfange des XVI. Jahrh. in Köln befand.

[3]) K. K. Hofmuseum zu Wien, Nr. 729. Früher fälschlich „Jodocus Vydt in höheren Jahren" benannt. Farbenholzschnitt von H. Paar (»Gesellschaft für vervielfältigende Kunst«), Radirung von W. Unger, Photographie Loewy in Wien.

[4]) Madonna des Kanonikus Georg de Paele 1436 im Museum zu Brügge, Nr. 1 (Katalog von James Weale). Die Porträtstudie zu dem Kopf des Stifters, lebensgrofs mit Oelfarbe auf Leinen gemalt, befindet sich in der Gallerie des Schlosses Hamponcourt, Nr. 272. Vergl. Carl Justi in »Lützow's Zeitschrift«, Jahrgang XXII (1887), S. 251. Lichtdr. im 1. Jahrg. der »Kunsthistor. Gesellsch. für photogr. Publikationen« 1895.

[5]) Ueber das Leben und die Kunst der Brüder van Eyck vergl. vornehmlich: Waagen »Ueber Hubert und Jan van Eyck«, Breslau 1822; Hotho »Die Malerschule Huberts van Eyck«, Berlin 1855 ff.; James Weale »Notes sur Jan van Eyck«, London 1861; Waagen »Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen«, S. 67 ff.; Kugler »Geschichte der Malerei«, II (1867), S. 358 ff.; Crowe & Cavalcaselle »The early Flemish Painters«, London 1872, deutsche Ausgabe von A. Springer, 1875; Schnaase »Geschichte der bildenden Künste«, Bd. VIII (1876); Wauters »Histoire de la peinture flamande«; Woltmann-Woermann »Geschichte der Malerei«, II (1882); Lalaing »Jean van Eyck, inventeur de la peinture à l'huile«, Lille 1887.

Ein neues silbervergoldetes Vortragekreuz im spätgoth. Stile.



So gewaltig auch die Zahl der alten und neuen Vortragekreuze, so grofs die Mannigfaltigkeit ihrer Formen ist, so leicht auch deren Lösung erscheinen mag, es läfst sich doch nicht leugnen, dafs man nur selten einem in alleweg befriedigenden Exemplare begegnet. Bald erregen Breite oder Stärke der Kreuzbalken Bedenken, bald deren Verhältnifs zu einander oder die Art ihres Abschlusses, bald fehlt es an einer passenden Umsäumung, welche erst in der Luft die richtige Wirkung schafft, bald an irgend welcher farblichen Markirung, auf welche nicht verzichtet werden darf, bald an einer zum Kreuze passenden und doch erbaulichen Christusfigur, und nur selten ist die Verbindung der flachen Kreuzbalken mit dem rundlichen Schaft richtig gelöst, mag ein Knauf oder ein anderes Glied den Uebergang vermitteln. In Wirklichkeit bietet mithin die Herstellung eines wohlgeformten Prozessionskreuzes viel mehr Schwierigkeiten, als die Fülle alter Vorbilder vermuthen lassen sollte. In der romanischen Periode war die verschiedene Gestaltung von Altar- und Prozessionskreuz noch nicht eingeführt; dasselbe Exemplar, dessen Dorn die Einfügung in den Fufs wie in den Schaft gestattete, diente beiden Zwecken, und erst in der gothischen Zeit entwickelte sich allmählich für das Vortragekreuz ein eigener Typus, von welchem das in St. Columba zu Köln befindliche (abgebildet in Bock »Das heilige Köln«, Tafel XX, Nr. 77) als eines der reichsten und gefälligsten Muster bezeichnet werden darf. Es empfahl sich daher als Vorbild für das neue Prozessionskreuz, welches der Dompfarrverein zu Köln bei dem Hofgoldschmied Hermeling vor einigen Jahren bestellte, und es kam nur darauf an, über den Vorzügen desselben auch seine Schwächen nicht aufser Acht zu lassen. Diese bestehen ohne Zweifel in der zu starken Betonung der die Balken besäumenden Krabben, in der zwar sehr dekorativ aber nicht organisch durchgeführten Gestaltung der Endigungen, in dem Mangel koloristischen Schmuckes und korrekter Verbindung von Knauf und Schaft. Ein Blick auf die hier beigefügte Abbildung zeigt, dafs diese Fehler glücklich vermieden und ein neues Werk geschaffen ist, welches in Bezug auf seine Form und Verhältnisse, seine Gliederungen und Verzierungen als mustergültig bezeichnet werden darf. Eine nähere Beschreibung desselben wird diesen Vorzug auch hinsichtlich derjenigen Theile erkennen lassen, welche sich aus der Zeichnung nicht oder nicht hinreichend ergeben.

In konstruktiver Beziehung ist zunächst die flache Hohlkehle hervorzuheben, welche ringsum die Kreuzbalken ab-

schliefst und ihnen den Eindruck des Breiten und Schwerfälligen nimmt, zugleich den Uebergang bildend zu dem umsäumenden leichten Lilienfries. Dieser würde zu monoton wirken, wenn nicht aus den Kleeblattendigungen und den Kreuzmittelverzierungen kräftige, aber sehr dekorativ gehaltene Fruchthülsen herauswüchsen, welche für die Silhouettenwirkung ebenso vortheilhaft sind, wie die profilirten Gliederungen der Vierpässe zur Markirung, also zur Rosettenwirkung der Ecken wesentlich beitragen. Der untere Vierpafs erweitert sich ungezwungen zu einem kleinen sechseckigen Knauf und höchst geschickt ist das von ihm bekrönte Schaftstück behandelt, welches, ganz architektonisch aufgelöst, zwei Reihen von Blendbogen zeigt und freistehende Eckpfeiler, die unten auf eine weit ausladende Hohlkehle aufsetzen und nach oben durch ihre Fialenausläufer und Giebelverzierungen die Leichtigkeit und Gefälligkeit der originellen Lösung noch erhöhen. Sie bildet einen ungemein wirkungsvollen Uebergang zu dem mächtigen getriebenen Knauf, der gedreht und durch kräftige Mafswerkzüge belebt, in seinen weitausladenden dekorativen Pasten die Breitenentwickelung des Kreuzes noch einmal wiedertönen läfst, bevor er in die stämmige, weil das Ganze tragende Hülse übergeht, die ebenfalls sechsechig gewunden und mit langgezogenen Mafswerkprofilen belegt zu dem breiten runden Ringe sich ausbildet, der unmittelbar den hölzernen Stab, die Tragstange, aufzunehmen die Bestimmung hat. In konstruktiver, dekorativer, praktischer Hinsicht läfst auch diese eigenartige und doch echt metallische Lösung nichts zu wünschen übrig. — Wesentlich trägt zur leichteren Erkennbarkeit dieser klaren Disposition der wiederum im engsten Rahmen echter Goldschmiedetechnik gelegene Umstand bei, dafs die füllenden Theile durchweg im Silberton belassen, die Ziergliederungen zumeist vergoldet sind. Hierdurch wird zugleich ein Farbeneffekt herbeigeführt, wie er ruhiger und harmonischer nicht zu bewerkstelligen, deshalb auch von den alten Goldschmieden mit Vorliebe angewandt ist, namentlich in der spätgothischen Periode. Derselbe wird an einzelnen Kernpunkten noch erhöht durch prachtvolle, weil durch wunderbare Farbenzusammenstellungen sich auszeichnende Emails, die bekanntlich zu den Bravourleistungen des Künstlers gehören. Sie bestehen am Schafte in den Grubenschmelzpasten des Knaufes und den mit Goldpunkten besäeten Blenden der Durchbrechungen, am Kreuze selbst vorderseits in den durchleuchtenden Buchstaben des Kreuztitels, in dem kreuzförmigen Vierpafsnimbus hinter dem Haupte des Heilandes und in den Evangelistensymbolen, die ganz in Reliefmanier gehalten sind, rückwärts in fünf Medaillons, deren Heilige ebenfalls in durchsichtigem Schmelz behandelt sind bis auf die im Metall belassenen Karnationstheile und Attribute, welche Technik sich in Köln bis gegen Ende des XIV. Jahrh. behauptet hatte, da es gelang, auch eine Art von Fleischton in Email zu gewinnen. Durch die Darstellungen der Rückseite: Der thronende Apostel Petrus (nach dem Vorbilde des Kölner Stadtsiegels) auf dem Kreuzmittel, die Medaillons mit den hl. drei Königen, den Heiligen Sebastianus, Hubertus, Laurentius sind die Beziehungen des Kreuzes zum Dome gewahrt, die noch näheren Ausdruck finden in der Umschrift des Schaftendes: + *Ecclesiae Metropolitanae Coloniensis Societas parochialis Confraternitate Ss. trium Regum adjuvante d. d. MDCCCLXXXXII* +. Die Silberfläche wie der gewundenen Schaftrillen so der Frontseite der Kreuzbalken ist mit einem feinen Rankenornament in Punktirmanier verziert, welches hier den zarten Hintergrund bildet für den gegossenen und ciselirten, edel bewegten und erbaulich gehaltenen Kruzifixus, bei dem auch die Vergoldung von Haaren, Dornenkrone, Lendentuch der Farbe zu ihrem Recht verhilft. Ein gravirtes Spruchband mit der Inschrift *o crux ave spes unica* verbindet die Medaillons der Rückseite miteinander und vollendet den Schmuck der letzteren, die gerade bei einem Prozessionskreuze besonderen Anspruch auf einen angemessenen Dekor hat, der für die Andeutungen der näheren Beziehungen sich vornehmlich eignet. — So kommt bei dem vorliegenden Kreuze Alles zusammen, um ihm den Werth und die Bedeutung eines wahren Musterstückes zu sichern, welches aus der Schule der mittelalterlichen Meister herausgewachsen und ganz in deren Geist gehalten zugleich den höchsten Anforderungen unserer Zeit entspricht.

Schnütgen.

Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwickelung.

V. Der gothische Dom.



In ihrer ganzen langen Geschichte hat die Kirchenbaukunst nur zwei originale Stile hervorgebracht, den basilikalen des christlichen Alterthums und den gothischen der Blütezeit des Mittelalters. Ja, wenn man den Begriff der Originalität in strengster Fassung nimmt, kann blos die Gothik den Anspruch erheben, ein vollkommen eigenwüchsiges Erzeugnifs ihrer Zeit zu sein. Denn die römische Basilika verdankt sowohl manche Einzelheiten, wie die Säule, als auch ihren Grundplan der heidnischen Architektur. Indefs als Ganzes betrachtet ist sie immerhin der echte Sprofs der alten Kirche, deren Wesen in ihren Zügen mit ursprünglicher Reinheit glänzt, während die romanische Kunst, und ebenso die Renaissance nebst den sich anschliefsenden Formen, Stile zweiter Hand sind, Adoptivkinder aus einer früheren Epoche, wenn auch eigenartig erzogene.

So stellen die Basilika und der gothische Dom die ragenden, von dem vollen Morgenlichte eines neuen Tages bestrahlten Höhen der kirchlichen Architektur dar. Aber welch' eine Kluft zwischen beiden! Es kann keine vollendeteren Gegensätze geben. Hier erscheint die architektonische Kraft ausschliefslich auf das Innere des Bauwerkes gewandt, in schlichter Gröfse es künstlerisch gestaltend; dort bricht sie in quellender Fülle nach aufsen hervor und ergiefst sich in unzählige, anspruchsvolle Einzelgebilde. Hier die ruhige und majestätische Weiträumigkeit; dort der energische und in's Riesenhafte strebende Aufschwung zu enger Höhenentwickelung. Bei der einen die einfache Lagerung der Bautheile nebeneinander; bei der andern die straffe Organisirung der Glieder zur Einheit. Bei der Basilika das ausgeprägte Bild der turmlosen Halle; beim gothischen Dom das mächtige, die höchste konstruktive Anstrengung und den gröfsten ornamentalen Reichthum verkörpernde Thurmpaar, das künstlerisch den gesammten Bau beherrscht.

Dieser nach allen Seiten ausgreifende Unterschied beweist uns, wenn wir es auch aus dem zeitlichen Zusammentreffen nicht wüfsten, dafs die Gothik das kühn sich wölbende Eingangsthor einer ganz neuen Kulturperiode ist; und das nicht allein, sondern auch, dafs diese neue Kultur das vollkommenste Widerspiel zur klassischen bildet. Niemals hatte bis zum XII. und XIII. Jahrh. die innere Entwickelung in christlicher Zeit eine so scharfe Wendung genommen, die freilich durch den vorherliegenden Abschnitt des Mittelalters angebahnt und vorbereitet war.

Zwei Mächte sind es gewesen, die diesen folgenschweren Umschwung herbeiführten, je von einer andern Richtung her. Die eine Macht war die wirthschaftliche und die nothwendig in ihrem Gefolge einherschreitende soziale Umwälzung, die andere wird durch das eine Wort Scholastik bezeichnet. Jene erzeugte eine neue materielle und politische, diese eine neue geistige und kirchliche Kultur. Beide in ihrer Verbindung und innigen Durchdringung machen den Geist aus, der die zweite Hälfte des Mittelalters erfüllt und mit feierlichen Akkorden aus den gothischen Kathedralen uns entgegentönt.

War bis zum XII. Jahrh. das ganze wirthschaftliche Leben rein agrarisch, im Landbau und den damit zusammenhängenden Beschäftigungen sich abspielend, so brachten mannigfache Ursachen, unter denen die Uebervölkerung und die überall hin ihre Wellen werfenden Kreuzzüge nicht die geringsten waren, Bewegung in diese starren, durch die Macht der Jahrhunderte gefestigten Verhältnisse. Es stand neben der Bodenbewirthschaftung ein selbstständiges Handwerk auf, das sich aus den Fesseln der bäuerlichen Hofverfassung losrang und nicht mehr blos für den täglichen Bedarf, sondern für den Markt arbeitete. Der so hervorgerufene Gewerbefleifs aber weckte den Handel und flöfste ihm weit ausschauende Unternehmungslust ein, welcher dann durch die Kreuzfahrten die Mittelmeerländer und die ferne Welt des Orientes eröffnet wurden. An die Stelle der alten Naturalwirthschaft trat, durch diese neuen Verhältnisse gefordert, langsam die Geldwirthschaft. Die emporstrebenden Handwerker und die berechnenden Kaufleute aber strömten in die Städte, deren nunmehr aufsteigende Ringmauern die wirthschaftlich Verbündeten schützend aufnahmen. Jetzt beginnen die Blüthe, der Reichthum und die gewaltige Bedeutung der Städte. Ein neuer Faktor war damit dem nationalen Leben eingefügt, und dieser Faktor bewirkte von Grund aus eine Umgestaltung der gesellschaftlichen Ordnung. Der Bürgerstand erhob

sich, selbstbewufst und geldmächtig, stolz und freiheitliebend; er war die treibende Kraft alles Fortschrittes. Vor ihm war der ländliche Grundbesitz genöthigt, in die zweite Linie zurückzuweichen, und erblafste der Glanz des Ritterthums und des höfischen Wesens. Selbst hochmögende Bischöfe, die ahnenberühmten Reichsfürsten und die gesalbten Träger der Krone erkannten allmählich, dafs es vergeblich sei, gegen die neuen Gemeinwesen und die gewaltige Spannkraft, die in ihnen thätig war, anzukämpfen, und warben um die werthvolle Freundschaft der städtischen Republiken. Das Bürgerthum ward tonangebend im Leben des Volkes, und die Städte bildeten die Brennpunkte der Kultur.

Gleichzeitig mit dieser Bewegung auf dem politischen und sozialen Felde bricht eine wissenschaftliche hervor, ebenso unwiderstehlich und grofsartig wie jene. Die wieder entdeckte aristotelische Philosophie begann ihren raschen Siegeszug durch das Reich der Geister und wandelte das bisherige Wissen bis in seine Tiefen um, ihm zugleich den Sporn zu einer wahrhaft universalen Entfaltung gebend. Nur die empirische Forschung der Gegenwart ist daran, eine ähnliche Umwälzung hervorzubringen, die jedoch vielleicht nicht so durchdringend und allumfassend ist wie die mittelalterliche. Nicht allein die Theologie und nicht allein die Philosophie, soweit auch ihr Begriff, der selbst die Naturkunde einschlofs, damals gespannt war, wurden scholastisch, sondern auch das kanonische und römische Recht, die politischen Theorien und die volkswirthschaftlichen Anschauungen. Alles war durchsäuert von der Weisheit des gröfsten unter den griechischen Denkern und empfing dadurch eine Einheitlichkeit und eine Gleichmäfsigkeit der Grundideen wie niemals vorher oder nachher. Mit einem Eifer und einer Begeisterung, die nur die plötzliche Offenbarung ungeahnter Gedankenfernen einflöfsen kann, wurde die neue Wissenschaft ergriffen und ausgebaut. Kühn, fast überkühn wagte sich der menschliche Geist an die höchsten und schwierigsten Probleme. Und alle, die geistiger Bildung fähig waren, horchten in unbegrenzter Ehrfurcht auf die Männer im wallenden Talare. Nie hat die Wissenschaft, und zwar eine Wissenschaft von so scharf ausgeprägter Eigenart und so strenger Folgerichtigkeit, die Welt in solchem Maafse beherrscht. Dieser ihrer Bedeutung entsprechend und dem allgemeinen Zuge der Zeit folgend, nahm sie auch eine soziale Organisation an in den Universitäten, von denen jede eine einflufsreiche und mit selbstständiger Verfassung ausgerüstete Korporation bildete, die tausende von Meistern und Jüngern der Wissenschaft umfafste, und in deren Schatten die alten Dom- und Klosterschulen verkümmern mufsten. Dadurch wurde die Wissenschaft gerade ein machtvolles Glied im Bau der mittelalterlichen Gesellschaft selbst.

Die Kirche war es, die verständnifsvoll über die Gelehrsamkeit und die Hochschulen ihre schirmenden Fittiche ausbreitete, und so erhielt die neue Geisteskultur einen durchaus kirchlichen Charakter. Da nun auch das Bürgerthum mit seiner Kultur und allen seinen Einrichtungen von demselben Geiste der Kirche durchweht war, so vollzog sich ganz naturgemäfs die Verschmelzung beider, und ergab sich eine höhere Weltauffassung von überwältigender Einheit und Gröfse. Die gemeinsamen Träger derselben nach ihrer idealen Seite waren die Orden der Franziskaner und Dominikaner, die zu gleicher Zeit mit dem neuen bürgerlichen und wissenschaftlichen Wesen entstanden, ja durch dessen Bedürfnisse hervorgerufen waren. Bettelmönche schrieben die gelehrten Werke des XIII. Jahrh., und Bettelmönche waren die Berather und Führer der Stadtbevölkerung.

Diesem neugeschaffenen und von strotzender Kraft durchsetzten Boden mufste auch eine neue Kunst entspriefsen, und sie mufste dort ihre Heimath haben, wo zuerst Bürgersinn aufblühte und sich die Freiheit errang, und wo die Wissenschaft, das junge Kind dieser anbrechenden Epoche, seine älteste Pflegestätte fand. Francien, die glücklichen Gefilde des nordöstlichen Frankreich waren das Land, in dem am frühesten die Quellen der ganzen neuen Entwickelung zu Tage traten. Von hier hatten die Kreuzzüge ihren Ausgang genommen und geholfen, die unter agrarischem Drucke seufzenden Volkskräfte zu befreien. Hier begann seit dem XII. Jahrh. ein Welthandel und lockte die Industriearbeiter in die reifsend anwachsenden Städte. Einsichtsvolle Herrscher stellten den Bürgerschaften die chartae libertatis aus und gaben ihnen damit die Grundlage zu einer machtvollen Entfaltung, mit deren Hülfe sie

selbst sich dann den Banden des Lehnsstaates entwanden. Es war daher nur ein Ausdruck des Dankes für wirkliches Verdienst, wenn die Meister der französischen Gothik mit den Standbildern der Fürsten, mit der Königsgalerie, ihre Thurmfassaden zu schmücken pflegten. So bildete sich hier zuerst der neue gesellschaftliche Organismus aus und die ihm eigenthümliche Kultur. In der Isle de France stand ferner die Wiege der Scholastik, und öffneten sich dieser zum ersten Male die Thore einer Hochschule, jener Hochschule, welche die erste der Welt blieb. Hier stiegen auch die ersten Predigermönche auf die Lehrstühle der Universität, und hierhin entsandte der Heilige von Assisi seine ersten Schüler mit dem sozialen Evangelium für das Bürgerthum. Kein Wunder, dafs in diesen Städten die ältesten gothischen Kathedralen zum Himmel stiegen. Und wie die gleiche wirthschaftliche, soziale und wissenschaftliche Bewegung dann auch Deutschland und England ergriff und ihre Ausläufer nach dem Süden erstreckte, so drang auch die Gothik unaufhaltsam über die Grenzen Frankreichs und brach jäh die romanische Kunstübung ab. Unduldsam, wie jede plötzlich erwachende Kraft, verlangte der Genius der neuen Zeit, sein monumentales Bild zu schauen.

Welche sind nun die bezeichnenden Züge in diesem Bilde?

Wenn man die alten Städte, die ihren Reichthum an Denkmälern in die Gegenwart hinüber gerettet haben, durchwandert und von einem glänzend entwickelten romanischen Bau des XII. Jahrh., dessen malerische Vielgestaltigkeit sich in den Apsiden und Querschiffen, den prächtigen Gruppirungen der Mittel- und Flankenthürme ausspricht, den Blick auf einen gothischen Dom der folgenden Jahrhunderte wendet, so springt vor allem die Einheit und Gleichmäfsigkeit der Gesammtanlage in's Auge. Die Apsis als gesonderter Bautheil ist beseitigt. Das Chor wächst mit Hülfe der vollkommeneren Technik der gothischen Wölbekunst in gleicher Höhe und unter einem Dache liegend aus dem Körper der Kirche heraus; es ist die einfache Fortsetzung des Langschiffes geworden, das im Ostpolygon mit seinem Kapellenkranze den naturgemäfsen Abschlufs findet. Das Querschiff hat diese Funktion verloren. Indem es in der Längenausdehnung immer bescheidener wird, die Neigung zeigt, nach der Mitte des Bauwerkes vorzurücken, und durch Anfügung von Abseiten sich der Gestaltung des Langhauses anpafst, gliedert es sich diesem als wenig hervorstehender Bestandtheil ein, um in der Hallenkirche schliefslich ganz zu verschwinden. Der Bau hat auch seine Vielthürmigkeit, den ragenden Ausdruck des Getheiltseins, eingebüfst. Nur im Westen schiefst ein Thurmpaar in die Höhe; aber nicht mehr, um eine vorgelegte Halle oder einen Gegenchor auszuzeichnen, sondern nur um die Eingangsöffnungen der Schiffe zu krönen, und um gegenüber dem mächtig sich ausreckenden Chore das ästhetische Gegengewicht zu schaffen und auf diese Weise künstlerisch gerade die Gleichförmigkeit des Ganzen zu betonen. Streng organisch entwickeln sich die Thürme aus dem Gesammtbau, von genau denselben Konstruktions- und Dekorationsprinzipien regiert wie jener.

Im Innern unterbricht kein Triumphbogen den Gleichklang der Wölbung, vielmehr fliefsen ebenmäfsig die Gurten bis zur äufsersten Spitze des Chores. Nicht mehr fühlt sich der Schritt gehemmt vor der Stufenreihe eines hochgelegenen Presbyteriums; der Priesterraum liegt in gleicher Ebene mit dem Laienraume, und die Krypta unter ihm ist versunken. Um Klerus und Volk wenigstens nach ihrer liturgischen Stellung zu sondern, mufste sozusagen künstlich eine Schranke errichtet werden durch den Lettner, der nicht eigentlich mit dem Bau und als Werk des Architekten, sondern des Bildhauers entstand.

Die ideale Erklärung für diese Erscheinungen liegt in der einheitlichen Grundstimmung der neuen Kultur. Sie war kirchlich und bürgerlich zugleich. Während die geistige Bildung der romanischen Vorzeit, soweit sie in der Kunst zu Worte kam, innerhalb der Klostermauern entsprungen war und von weltfernen Mönchen der alten Art gehegt wurde, hatte sie jetzt, dank den Universitäten, den ganzen Umkreis des kirchlichen Einflusses ergriffen, hohen und niedern Klerus, Welt- und Klostergeistlichkeit, die Söhne des Adels und des Bürgers, und ihre Bannerträger waren die mitten im Volksleben stehenden Bettelorden geworden. Andrerseits schmiegte sich das eines uneigennützigen Schützers bedürftige Bürgerthum eng an die vielfältige Macht der Kirche an. So flossen beide Kulturkreise ineinander über, und durch das Ganze ging ein ebenso starkes

als erfolgreiches Streben nach Vereinheitlichung. Alles schlofs sich zusammen zum gleichgefügten Bau der kirchlich-bürgerlichen Gesellschaft des Mittelalters, die ihren Sitz in den Städten hatte, den Städten, in welchen eben die von dem Grundsatz architektonischer Vereinheitlichung beseelte gothische Baukunst ihre Triumphe feierte.

Besonders charakteristisch für jenes Zeitalter ist ferner die völlige Durchdringung aller weltlichen Verhältnisse mit geistlichem Wesen und umgekehrt das naive Hineintragen oft recht irdischer Dinge in das innere Heiligthum der Religion. Es braucht nur beispielsweise daran erinnert zu werden, wie die Grenzlinie zwischen Bruderschaften und Innungen sich kaum ziehen liefs, wie in den dritten Orden die Laien zu Religiosen, wie die grofsen Kirchenfeste zu Markttagen wurden, und wie derbe Vergnügungen das kirchliche Gewand anlegten, ja die Narren- und Eselsfeste sich in die geweihte Stätte des Gotteshauses wagten. Keine andere Zeit hat so unbefangen den Spruch sanctis omnia sancta befolgt oder auch — in sein Gegentheil verkehrt.

Die Gothik hat ihrerseits diesem Hang ebenfalls den Tribut gezahlt, aber mafsvoll, wie es sich für echte Kunst geziemt, und in ästhetischer Verklärung. Mitten hinein in das Alltagstreiben baut sie ihre Kirchen, zwischen deren Strebepfeilern sogar die Krämerbuden sich einnisten durften, und deren Orgelton sich mischt mit dem Getöse des Marktes. Das Atrium der antiken Basilika und das Paradies des romanischen Münsters waren diesem Geschlechte in ihrer Bedeutung nicht mehr begreiflich, und darum fielen sie hinweg. Im Gegentheile, breit und einladend wollten die Menschen jener Tage die Thore ihrer Tempel geöffnet sehen, in dem Maafse, dafs die untere Westfassade gothischer Dome nur mehr aus Portalen besteht, und auch die Transepte — was übrigens die letzten Meister der romanischen Epoche vorgreifend bereits angeordnet hatten — in Prachtthoren sich aufschlossen, und über den Thüren gleichsam als ein Herausdringen des Innern Wimperge sich erhoben. Demselben unbewufsten Drange ist es neben den technischen Konstruktionsprinzipien zuzuschreiben, dafs die Gothik mit so ungehemmter Konsequenz den Innen- und Aufsenbau in Einklang gesetzt hat. Für das Auge liegt, abgesehen von den Thürmen, die ästhetische Erscheinung des Aeufsern einzig in dem Strebesystem, den scharf bewegten und keck sich durchschneidenden Linien der Strebepfeiler und -bogen. Und diese sind nichts anderes als die nach aufsen geworfene Wirkung der Gewölbekonstruktion des Innern, von dieser nicht blofs künstlerisch, sondern auch statisch unzertrennbar. Von Umfassungsmauern, deren Gliederung und Schmuck in allen anderen Stilen den Reiz der Aufsenseite ausmachen, kann bei der ausgebildeten Gothik eigentlich nicht die Rede sein. Ihre Stelle nehmen die von Pfeiler zu Pfeiler sich ausdehnenden Fenster und schwache Füllwände unterhalb derselben ein. Konstruktiv in jeder Hinsicht werthlos, haben sie nur die Aufgabe, den Innenraum abzusondern. Sie können zwischen den Pfeilern beliebig heraus- und hereingerückt sein, und könnten auch ganz fehlen, ohne dafs der Bau etwas Wesentliches eingebüfst hätte. Dieser Architektur ist die vollkommene Ineinsbildung des Innen- und Aufsenbaues gelungen; sie hat im Einverständnisse mit dem religiös-sozialen Ideale der Zeit die Welt in die Kirche gezogen und die Kirche in die Welt ausstrahlen lassen.

Man hat mit Rücksicht auf die durchgreifende Anwendung der Streben das Wesen der gothischen Baukunst am schlagendsten mit dem Worte „Gerüststil" zu bezeichnen gemeint. So richtig dies an sich ist, so spricht sich darin doch nur eine beschränkte technische Auffassung aus. Gliederstil wäre wohl die umfassendere Bezeichnung, die zugleich auch dem ästhetischen Inhalte dieses konstruktiven Grundgesetzes gerecht würde. Eine bei allem Festhalten an der baulichen Einheit des Ganzen doch im Grofsen und Kleinen streng durchgeführte Gliederung bildet in der That den Lebensnerv dieser Kunst. Wie mannigfaltig und dennoch deutlich ist die Profilirung der Pfeiler, die so energisch durchgearbeitet sind, dafs sie einem Bündel zusammengruppirter Säulchen gleichen! Wie bestimmt sind die unvermeidlichen Flächen der Oberwände durch die Arkaden der Triforiumsgalerien aufgelöst! Und wie treten die festumrissenen Rippen aus den Gewölben hervor und lassen deren innerstes Gefüge erkennen! Die mächtigen Fenster theilen sich klar durch die verschiedenen Arten der Pfosten und Mafswerkbildungen. Um die tiefen Wandungen der Portale nicht ungegliedert zu lassen, hat der Stil sie wie mit sehniger Kraft zu breiten Hohlkehlen aus-

gefurcht. Draufsen bauen sich die Strebepfeiler in ruhigen Abstufungen auf, von dem massigen Unterbau bis zu den bekrönenden Fialen, und sind mitunter die Strebebogen durch Mafswerkdurchbrechungen nochmals in scharfe Gräte gespalten. Die grofsartigste und zugleich feinsinnigste Leistung der gliedernden Kunst weisen die Thürme auf, die aus den wuchtigen Pfeilern des quadratischen Unterbaues durch einen Wald von Wimpergen und sprossenden Spitzthürmchen sich zum luftigen Achteck entwickeln und im leichten Helm zur schwebenden Kreuzblume emporsteigen. Sie stellen eine wahre architektonische Hierarchie dar. In der Grundrifsbildung endlich, der im Gegensatze zu allen früheren Stilen eine fast unbegrenzte Beweglichkeit innewohnt, zeigt die Gothik ihren ausgeprägten Sinn für Gliederung, namentlich in der Anlage von Kapellen. Wie selbstständige, aber gleichwohl organisch verbundene Bauten wachsen diese strahlenförmig zwischen den äufsern Pfeilern hervor und umgeben, stets wechselnde Perspektiven gestattend, das Chor oder legen sich, in der Spätzeit, auch an die Seiten des Langhauses an.

Körperschaften und reiche Bürgergeschlechter erkoren sich mit Vorliebe diese Kapellen für Stiftungen und besondere Gottesdienste, um ihre bevorzugte soziale Stellung auch kirchlich zum Ausdruck zu bringen. Die Eigenthümlichkeit der Architektur spielt hier in die Eigenthümlichkeit der gesellschaftlichen Organisation hinüber. Das hervorstechendste Kennzeichen dieser ist eben auch die Gliederung, die in gleicher Art ausgezeichnet ist durch ihre einheitlichen Grundgedanken wie durch die Fülle ihrer individualisirenden Mannigfaltigkeit. Auf eine Menge grofser, kleiner und kleinster Kreise verteilt sich die staatliche Gewalt; aus Reichsfürstenthümern, Grafschaften, Territorien, Städten setzt sich das Reich zusammen. Man braucht nur eine der vielartigen Stadtverfassungen zu studiren, um eine lebendige Vorstellung von der verschlungenen aber wohlerwogenen Verwaltung des Mittelalters zu bekommen. Und die Bürgerschaften wiederum zerfallen in eine Reihe von kaufmännischen Genossenschaften und Handwerkerinnungen, die für sich bestehende politische Körper voll eigenen Lebens bilden. Alles das ist nicht künstlich ersonnen, sondern die Wirkung eines tiefinnerlichen Gestaltungsprinzips, das so selbstverständlich sich entfaltet wie der Entwurf eines gothischen Baurisses. Auch auf das sonst so beharrungsstarke kirchliche Gebiet hat der Drang nach fortschreitender Gliederung übergegriffen. In das Bisthum schieben sich die mit bedeutenden Rechten ausgestatteten Archidiakonate und Christianitäten ein, Dom- und Stiftskapitel wachsen sich zu einer Welt im Kleinen aus. Die neuentstandenen Bettelorden unterscheiden sich von dem Klosterwesen der alten Zeit durch die Gruppirung in Provinzen, eine durchgebildetere Hierarchie der Obern, den Ausbau angegliederter Laienorden. Ungesucht bietet sich dem sinnenden Historiker der Vergleich zwischen dem mächtigen und vielgestaltigen Organismus der mittelalterlichen Weltordnung und den riesigen Gliederbauten der Gothik dar. Ein Hauch geht hindurch.

Was beide, den sozialen und den architektonischen Bau, trotz der lebhaft betonten Sonderung der Theile zusammenhält und vor dem Auseinanderstreben bewahrt, ist die innere Folgerichtigkeit ihrer Konstruktion. Bei dem einen liegt sie in der Kraft der germanischen Rechtsidee, bei dem andern in der mathematischen Bestimmtheit der wichtigsten Bildungen. Aus ein und demselben Grundmaafse leiten sich die Hauptproportionen ab, in der Höhe wie in der Länge und Breite. Als eine Art arithmetischer Gleichung klingt die Harmonie der Zahlen durch das ganze Bauwerk, und wie scharf berechnete Krystalle schiefst der Kapellenkranz um das Vieleck des Chores zusammen. Daher auch die unwiderstehliche Neigung zu geometrischer Ornamentation, die alle Flächen mit ihren feingezogenen, klaren Linien überspinnt. Was dem Zirkelschlag sich nicht fügen kann, weil es organischen Gesetzen gehorchen mufs, zeigt in anderer Weise das Streben nach höchster Konsequenz. Ein Blick auf die Säulen und ihre Verbindung mit den zu stützenden Gewölben bringt sie uns mit plastischer Schärfe zum Bewufstsein. Die Rippen und Gurte, welche durch die Gewölbebildung mit unausweichlicher Nothwendigkeit gefordert werden, erscheinen nach Zahl und konstruktiver Stärke folgerichtig fortgesetzt in den Diensten des Pfeilers, die hinwieder bis in dessen Basis hinein ihre Selbstständigkeit zu behaupten suchen. Um zwar den Unterschied der Dienste von den Gurten und Rippen zu betonen, aber ihren logischen Zusammen-

hang nicht zu zerreifsen, ist das Kapitäl auf einen nur zaghaft ausgeschwungenen Säulenhals zurückgeführt worden. In der Spätgothik, die wie alle Prinzipien des Stils, so auch die Konsequenz der Konstruktionen bis zur Einseitigkeit übertrieben hat, verschwand jeder kapitälartige Abschlufs der Säulen und vielfach auch die Basis, so dafs jede Gewölberippe unmittelbar dem Boden entsteigt und in athemloser Folge zum Schlufsstein emporeilt.

Es läfst sich nicht leugnen, dafs in Folge jener ehernen Gesetzmäfsigkeit die gothischen Bauten, in ihrer nackten Architektonik betrachet, etwas Kühles und Verstandesmäfsiges an sich haben. Sie theilen diese Eigenthümlichkeit mit dem zweiten grofsen Kulturfaktor der Zeit, mit der Scholastik. In herber Gedankenstrenge Begriff auf Begriff, Urtheil auf Urtheil, Schlufs auf Schlufs thürmend, schafft diese Wissenschaft ihre Systeme, die von keiner seelenvollen Einbildungskraft umwoben sind, an denen keine Blumen künstlerischer Darstellung emporranken. Und diese Methode gebot über die Geister mit zwingender Gewalt; sie war die alleinige Form, in der allgemein gültige Gedanken ihr Dasein hatten. Es war natürlich, dafs die Kunst, ihres Ursprungs in dem höheren Geistesleben nicht vergessend, von dem Bannkreis jener Art berührt ward. Sogar noch tiefer ist der Geist der scholastischen Methode in sie eingedrungen. Der statischen Konstruktion des gothischen Baumeisters liegt ein ähnliches Gesetz zu Grunde wie jenes ist, das in der Gedankenentwickelung des scholastischen Dialektikers waltet. Jedes Joch mit seinen Säulen und Strebestützen, die aus Druck und Gegendruck entspringende Festigkeit, ist wie eine logische Folgerung, die sich aus Ober- und Untersatz ergibt. Und indem das ganze Gebäude aus einer Reihe solcher architektonischen Syllogismen zusammengesetzt erscheint, erinnert es an die wissenschaftlichen Lehrsysteme des Zeitalters, die in syllogistischem Fortschreiten sich ausbauen. Auch darin verrät sich ein Zug innerer Verwandtschaft mit den gigantischen Versuchen jener Spekulation, dafs die Dome ihre Bedeutsamkeit in der ungeheuren, weit über das praktische Bedürfnifs hinausgehenden Ausdehnung und in der schwindelnden Höhenentwickelung suchen. Auf den Kenner haben sie von jeher den gleichen ästhetischen Eindruck gemacht wie die theologisch-philosophischen Summen des Mittelalters. Selbst in dem äufseren Umstande gleichen sie sich, dafs beide bekanntlich meist unvollendet geblieben sind.

In der Blüthezeit geht der Scholastik eng verbunden die Mystik zur Seite. Bei den grofsen Lehrern des XIII. Jahrh. sind sie noch zu reiner Harmonie vermählt, und erst die Periode des Verfalles läfst diese geistigen Richtungen feindlich auseinander treten. Auch die gothischen Kirchen sind von den Strahlen einer feierlichen Mystik durchleuchtet und durchwärmt. Das schimmernde Farbenspiel der Fenster, dafs bei diesem Stile keine dekorative Beigabe, sondern wegen seiner den Raum schliefsenden und das Licht dämpfenden Wirkung sozusagen ein Bestandtheil der Bauten selbst ist, haucht in Verbindung mit der polychromen Behandlung des Innern den ernsten architektonischen Formen das weiche Empfinden einer gottinnigen Kontemplation ein. Die hageren durchgeistigten Gestalten der gothischen Skulpturen, die mit ihren aszetischen Gesichtszügen von den Pfeilern herabschauen, flöfsen dem Erdenkinde die Ahnungen der körperlosen, die Mystiker würden sagen: der entbildeten, Welt des Jenseits ein. Und wenn dann das Auge sich mit unwiderstehlicher Gewalt zu den unendlich erscheinenden Höhen emporgezogen fühlt, dann glaubt die Seele sich zitternd dem Bereiche nahe, wo die schweigende Majestät des Ewigen herrscht.

Ein starker Spiritualismus lebt in dieser Kunst. Sie ringt nach Befreiung aus dem Irdischen, nach Aufschwung zu Gott. In dem Flamboyantstil der Spätzeit ist dieses Ringen bis zur Verzerrung gesteigert; an die Stelle des ruhigen Emporschwingens ist ein schwankendes Aufflackern getreten. In der klassischen Gothik dagegen zeigt sich überall ein gesundes Streben nach Auflösung der Massen und Vergeistigung der Materie. Es hat zu den tiefen Profilirungen der Pfeiler, Gurten und Rippen, zu der Durchbrechung der Wände bis an die Grenze des Möglichen, zu der Verflüchtigung der oberen Theile der Strebemauern in Fialen, zum Ausklingen der Dächer in einen Kamm zarter Linienornamentik geführt. Am vollsten und mit der Kraft einer rauschenden Musik spricht sich dieser Charakter in den Thürmen aus, die immer leichter und luftiger werdend, bis zu unerhörter Höhe hinaufdringen und in der ge-

öffneten Kreuzblume sehnsuchtsvoll dem Ueberirdischen entgegenseufzen.

Die Welt des Mittelalters umschlofs seltsame Gegensätze, die jedoch harmlos nebeneinander ruhten und darum den Menschen von damals in ihrem Widerstreit nicht zum Bewufstsein kamen, vielmehr in naiver Unbefangenheit sich verbanden und mischten. Auf der einen Seite ein tiefquillender und bis zum mystischen Aufgehen in das Uebersinnliche gesteigerter religiös-sittlicher Idealismus, auf der anderen Seite ein ohne Scheu sich geltend machender Erdensinn, ein derber Realismus des Lebens. Lebte jener in den streng kirchlichen Kreisen, vorzugsweise getragen von den Söhnen des enthusiastischen Meisters der Armuth und Entsagung, so fand dieser seinen Boden in dem erwerbsfreudigen und genufsliebenden Bürgerthume. Dafs gleichwohl die Minderbrüder die begeistert verehrten Seelenleiter der städtischen Bevölkerung waren, beweist, wie wenig diese Richtungen sich flohen. Auch in der gothischen Kunst, die auch in dieser Hinsicht der getreue Wiederhall der Geistesverfassung jener Zeiten war, treffen beide friedlich zusammen. Neben der mystischen und spiritualistischen Ader, die durch alle ihre Gebilde geht, wagt sich ein erquickender Realismus hervor. Freilich nur in untergeordneten Dingen und mehr an der Aufsenseite, wo der Geist der Architektur sich der umgebenden Welt entgegenstreckt. Alle Blattornamente sind unmittelbar der Natur entnommen, und zwar den heimischen Pflanzenarten. Die Ziergiebel, die Thurm- und Fialenspitzen sind von dem zottigen Kohlblatt der Krabben umsäumt. Um die Kapitäle der Säulen und Pfeiler schlingt sich das Laub der Reben, der Eiche, des Ahorns, der Stechpalme u. s. w. Die endende Gothik hat sich in der Naturwahrheit des pflanzlichen Schmuckes nicht genug thun können und ist bis zum Naturalismus vorgeschritten: die Blätter erscheinen mit ihren Früchten und den roh abgeschnittenen Stengeln, die profilirten Stäbe an den Thürumrahmungen und anderswo sind durch knorriges Astwerk ersetzt. An Wasserspeiern, Konsolen, den Fratzen des Chorgestühls und der Lettner ist die volksthümliche Realistik soweit getrieben, dafs sie uns nicht selten anstöfsig vorkommt. Es lag ganz im Geschmacke jener Kultur, selbst das bis zum Thierischen Unedle dienend dem Heiligen beizugeben.

Das Eindringen realistischer Elemente in die kirchliche Baukunst, das hier zum ersten Male in der Geschichte stattfindet, ist auch ein Beweis dafür, dafs die Gothik etwas völlig Neues darstellt. Die letzten Spuren des Klassischen, die bisher in allen Stilformen sich fanden, sind verwischt. Die gothische Kunst ist eben ganz aus dem germanischen Volkswesen hervorgegangen, aber in dem ersten Augenblicke ihres Entstehens von den Armen der Kirche umfangen und von ihrem Athem belebt worden. Die Renaissance greift dann wieder entschlossen die antiken Traditionen auf und hält sie auch im Barock und Rokoko fest. Damit wird sich unsere kulturgeschichtliche Betrachtung nicht mehr beschäftigen, sondern der Gegenwart und ihrer Wiederbelebung der Gothik zuwenden.

(Schlufs folgt.)

Bonn. Heinrich Schrörs.

Umbau der katholischen Pfarrkirche in Bedburg (Kreis Kleve).

Mit 5 Abbildungen.



Nicht weit von Kleve, in dem Orte Bedburg steht eine alte, hochinteressante Kirche, welche in früheren Zeiten zu dem dort gelegenen Prämonstratenserkloster gehörte und später, nach Abbruch des Klosters, als Pfarrkirche benutzt wurde. In ihrer jetzigen Gestalt präsentirt sich die Kirche als eine einschiffige Anlage mit sehr beschränkten Maafsen (in den Abbildungen sind die vorhandenen Theile schwarz angegeben), ursprünglich jedoch stand hier eine romanische Kreuzkirche, von welcher indessen nur noch der mächtige und sehr interessante Thurm, sowie der östliche Flügel mit einem in spätgothischer Zeit angebauten Chor vorhanden ist. Eine genaue Beschreibung der Kirche ist in dem Werke »Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« von P. Clemen (I. Bd., Kreis Kleve, S. 14, 15) enthalten:

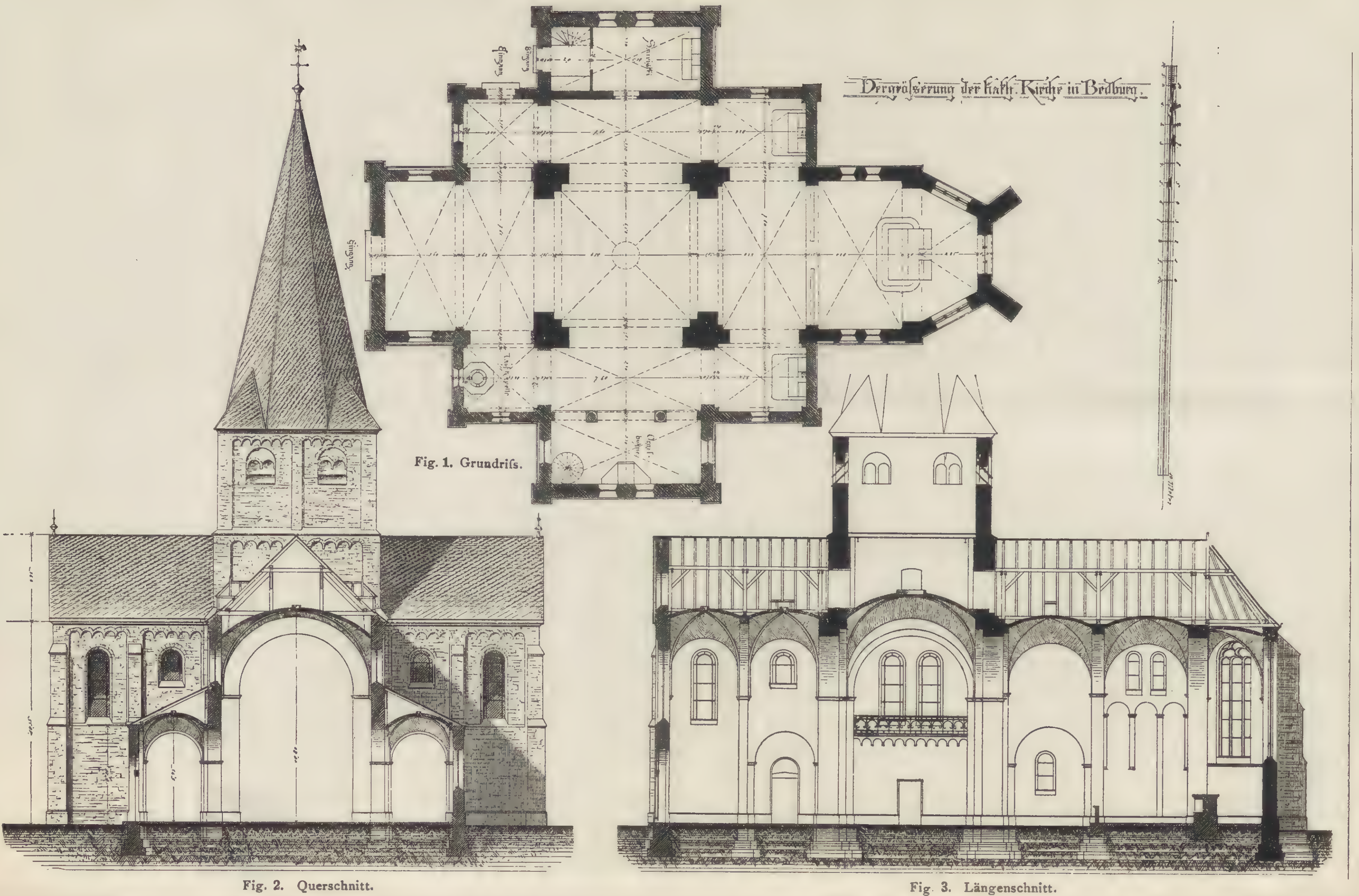


Fig. 1. Grundriſs.

Fig. 2. Querschnitt.

Fig. 3. Längenschnitt.



Fig. 4. Seitenansicht.

Fig. 5. Vorderansicht.

„Der ehemalige Vierungsthurm ruht auf vier mächtigen Pfeilern mit quadratischem Grundrifs von 1,40 *m* Seitenlänge. Die hohen Bögen, in denen er sich gegen die Schiffe öffnete, wurden bei dem Abbruch an drei Seiten mit Backsteinen versetzt. Die Giebelansätze sind überall deutlich sichtbar. Der obere, dreimal eingerückte Theil des Thurmes ist durch Rundbogenfries und senkrechte Lisenen gegliedert und trägt einen schlanken, achtseitigen, geschieferten Helm. In der Glockenstube je zwei gekuppelte Bogenfenster. Der Thurm, der durch den Abbruch der Schiffe seine Widerlager verloren hat, ist mit zwei aus starken Bohlen gezimmerten Böden versehen, die zugleich als Verankerung dienen."

Der allmähliche Verfall der Kirche mag wohl gegen Ende des vorigen Jahrhunderts die Veranlassung zum Abbruch der drei Flügel gewesen sein, und zu damaliger Zeit genügte der kleinen Gemeinde der übrig bleibende Raum zum Gottesdienst. Die Zeiten änderten sich; die Gemeinde blühte langsam wieder auf und das Bedürfnifs nach einer entsprechenden Vergröfserung der Kirche ist schon seit längerer Zeit so dringend geworden, dafs damit nicht mehr gezögert werden darf; aufserdem bedürfen die vorhandenen Reste nothwendig einer gründlichen Reparatur.

Den Architekten Rüdell & Odenthal zu Köln wurde der Auftrag zu Theil, einen Plan zur Vergröfserung der Kirche anzufertigen. Ohne jede weitere Frage war es selbstverständlich, dafs das Vorhandene, natürlich unter Beseitigung des sehr häfslichen Vorbaues am Thurm und der noch häfslicheren Sakristei, unter allen Umständen erhalten bleiben müsse. Das Zunächstliegende war nun, die Kirche ganz und gar in der ursprünglichen Kreuzform wiederherzustellen. Der blofse Anbau von drei neuen Kreuzarmen in den ursprünglichen Dimensionen genügte aber den verschiedenen Bedürfnissen nicht, es mufste nothwendig Raum für Seitenaltäre und Sakristei, sowie für die Unterbringung des Taufsteines geschaffen werden.

Im vorliegenden Plane (Fig. 1 bis 5) ist die beabsichtigte Lösung durch kapellenartige Anbauten zwischen den Kreuzarmen in der zweckmäfsigsten Weise gegeben. Es entstanden bei mafsgebenden Personen Zweifel, ob diese kleineren Anbauten wohl ursprünglich vorhanden gewesen seien, worauf durch den Unterzeichneten an den betreffenden Stellen Nachgrabungen veranlafst wurden, und in der That zeigten die noch vorhandenen Fundamentreste mit Bestimmtheit das frühere Vorhandensein der kleineren Kapellen. Hiermit war im grofsen Ganzen der einzuschlagende Weg vorgezeichnet. Die vorhandenen architektonischen Formen des Thurmes sowie des alten östlichen Flügels zeigten auch den Weg für eine ebenso einfache Behandlung der drei anderen Kreuzarme. Das in der westlichen Abschlufsmauer des Thurmes eingemauerte altromanische Portal soll natürlich wieder als Haupteingang benutzt werden (vergl. Fig. 5).

Für die innere Ausgestaltung sind die Formen und Verhältnisse durch die theilweise vorhandenen Gewölbe und Arkaden gegeben. Der Thurm erhält ein neues überhöhtes Gewölbe; im Uebrigen wird derselbe da, wo es nothwendig erscheint, restaurirt. Der vorhandene Helm bleibt bestehen, da derselbe sehr gute Verhältnisse aufweist. Eine andere, ebenfalls nicht unwichtige Frage war die Lösung des eigentlichen Choranbaues. Wie die Form des ursprünglichen Chores gewesen ist, läfst sich nicht mit Bestimmtheit feststellen; es ist möglich, dafs eine einfache halbrunde Apsis den Abschlufs gebildet hat, oder auch eine glatte Wand. In der Erwägung, dafs man Vorhandenes nicht abbrechen soll, wenn es durch charakteristische Stilformen, selbst solche die einer ganz anderen Zeitperiode angehören, der Erhaltung werth ist, haben die Unterzeichneten auch das alte Chörchen mit den mächtigen Strebepfeilern beibehalten. Die beiden vorhandenen Fenster werden ergänzt, das durch eine Nische angedeutete Fenster in der Mitte wird erneuert und mit entsprechendem Mafswerk versehen; ferner erhält das Chörchen im Innern Gewölbe mit Rippen.

Die Grundrifsdisposition ist aus dem Plane (Fig. 1) klar ersichtlich. Im linken Kreuzflügel ist ein Theil im Innern durch eine Mauer abgetrennt und zur Sakristei umgewandelt. Auf der entgegengesetzten Seite befindet sich die Orgelbühne mit der Orgel. Die Sakristei beansprucht nicht die ganze Höhe des Kreuzschiffes; es bildet sich dadurch über der Sakristei ein emporenartiger Raum (vergl. Fig. 3), ähnlich wie die Orgelbühne im rechten Kreuzflügel, wodurch sich das Innere wesent-

lich interessanter gruppirt. Treppen vermitteln zu beiden Seiten den Zugang zu den Emporen (vergl. Fig. 1). Die Anordnung ist im Längenschnitt klar ersichtlich. Der Taufstein ist rechts vom Haupteingang in einer der kleinen Kapellen untergebracht. Die schon beschriebenen Kapellen bleiben niedriger liegen, wie die Ansichten (Fig. 4 u. 5) zeigen, und werden mit einfachen Kreuzgewölben überspannt. Was die Gröfsenverhältnisse anbelangt, so dürfen dieselben sowohl für die jetzigen Bedürfnisse, wie auch für absehbare Zeiten als vollkommen ausreichend bezeichnet werden.

Die Lichtverhältnisse mufsten den modernen Anschauungen und Bedürfnissen in etwa Rechnung tragen und sind deshalb die Fenster in den neuen Theilen gröfser angenommen, wie sie wohl ursprünglich gewesen sein mochten. Das Material der alten Kirche ist Ziegelstein mit Tuffsteinverblendung; in eben derselben Ausführung sind die neuen Theile gedacht. Noch zu erwähnen ist, dafs durch den Anschlufs der neuen Kreuzarme der Thurm wesentlich gestützt wird, wodurch es möglich ist, die jetzige Untermauerung der Bögen zu entfernen.

Köln. Karl Rüdell.

Bücherschau.

Der Kreuzgang am Dom zu Brixen. Von Johann Walchegger, Dombenefiziat. Mit 12 Lichtdruckbildern und 10 Illustrationen im Text. Brixen 1895, Verlag des Kath. polit. Prefsvereins. (Preis 3 Mk.)

Als die schöne Frucht langjährigen, vertrauten und verständnifsvollen Verkehrs mit seinem Gegenstande erscheint die vorliegende Studie, die ebenso hübsch ausgestattet, wie geschrieben ist, ein in Bezug auf historische, ikonographische, technische Behandlung geradezu mustergültiges, daher sehr lehrreiches Büchlein. — An die kurze Beschreibung des aus dem XII. Jahrh. stammenden, im XIV. Jahrh. umgebauten Kreuzgangs schliesst sich ein Ueberblick über seine malerische Ausstattung, welche sich vom Ende des XIV. bis in den Anfang des XVI. Jahrh. auf drei Perioden vertheilt und in fünfzehn Arkaden circa 120 Darstellungen umfafst. Die vielfachen Beschädigungen derselben erforderten eine Restaurirung, deren Grundsätze vom Verfasser in zutreffender Weise entwickelt werden, unter Betonung des wichtigen Prinzips, dafs bei einem noch im Gebrauche befindlichen Kirchengebäude die Herstellung der Wandgemälde sich nicht auf die Wiederauffrischung der erhaltenen Fragmente beschränken dürfe, sondern auch deren Ergänzung umfassen müsse. Den weitesten Raum nimmt die „Beschreibung und Erklärung der Gemälde" ein, die nach gewissen zusammenhängenden Gruppen in so eingehender, klarer und anschaulicher Weise besprochen werden, dafs der umfassende und eigenartige Bilderkreis, den sie darstellen, in seinen Quellen, seinem Zusammenhange, seiner Bedeutung hervorgehoben erscheint, eine wesentliche Bereicherung des Bilderschatzes und seiner durchaus objektiven und verständigen Erklärungsart. Die hierfür herangezogenen zahlreichen und ausgedehnten Inschriften werden im letzten Abschnitt wörtlich mitgetheilt. Schnütgen.

Andreas Müller. Ein Altmeister der Düsseldorfer religiösen Malerschule. Von Dr. Franz Kaufmann. Frankfurt a. M. 1895, Verlag von A. Foesser. — **Karl Müller.** Sein Leben und künstlerisches Schaffen. Von Prof. Dr. Heinrich Finke. Köln 1896, Verlag von J. P. Bachem.

Dem edlen Brüderpaare, welches mit Deger und Ittenbach den Kern der Düsseldorfer religiösen Malerschule gebildet, haben geschickte verwandschaftliche Hände kleine, aber ehrenvolle Denkmäler gesetzt, zart gewobene, warm geschriebene, wohlthuend berührende Biographien, die über den harmonischen Lebenslauf getreu berichten, den Bildungsgang kurz darlegen, die künstlerische Thätigkeit beleuchten, den frommen Sinn, die tiefe Empfindung, die vollendete Technik, das selbstlose Schaffen besonders betonen. Den Mittel- und Glanzpunkt dieses Schaffens bildete die Ausmalung der St. Apollinariskirche, deren abgeschwächte Gothik den modernen Bestrebungen der Künstler entgegengekommen war. Die Idee ist erhaben, die Ausführung meisterhaft, das Ganze ein grofsartiges Werk religiöser Kunst, welches seinen Reiz behaupten wird, so lange die Farben dauern (welche von dem einen Referenten als Fresko-, von dem anderen als durch „gekochtes Oel" bewirkte Technik bezeichnet werden). Vielseitiger war wohl die Thätigkeit des älteren Bruders Andreas († 1890), künstlerisch bedeutsamer ohne Zweifel die von Karl († 1893), dessen Werke sorgsam registrirt und eingehend geprüft werden mit dem Hauptresultate, dafs er für den deutschesten Vertreter der religiösen Malerei in unserem Vaterlande ausgegeben wird. Für die tiefere Begründung dieser vielleicht nicht gerade unrichtigen Bezeichnung wäre eine nähere Prüfung dieses Begriffes, namentlich die Aufdeckung der deutschen Quellen, angezeigt gewesen, aus denen der Meister neben seiner Hauptquelle geschöpft habe, die kein anderer als Raphael war. Dadurch wäre zugleich die Grundlage gewonnen zunächst für seine schärfere Charakterisirung, aber auch für die seines Bruders, für beider Würdigung als christliche und kirchliche, als Wand- und Tafel-Maler, für ihre Unterscheidung von den anderen zeitgenössischen Vertretern der religiösen Malerei, namentlich Overbeck einer-, Steinle andererseits, zugleich für die Beurtheilung ihrer von den monumentalen Aufgaben nicht zu trennenden dekorativen (architektonischen und ornamentalen) Fähigkeiten, damit auch für die Stellung, die sie dauernd einzunehmen berufen sind in der Geschichte der christlichen Kunst. Schnütgen.

Die Psalterillustration im Mittelalter. Band I. Die Psalterillustration in der Kunstgeschichte. Heft I. Byzantinische Psalterillustration. Mönchisch-theologische Redaktion. Mit 6 Tafeln und 87 Textillustrationen. 90 Seiten in 4⁰. Von J. J. Tikkanen. Helsingfors 1895, Druckerei der Finnischen Litteratur-Gesellschaft.

Der Verfasser bespricht in diesem 1. Heft des auf zwei Bände berechneten Werkes sechszehn illustrirte morgenländische Psalterien des IX. bis XVII. Jahrh. Er zeigt, dafs dieselben eine ziemlich geschlossene Gruppe bilden, worin eine grofse Anzahl fest bestimmter Illustrationen verwerthet wird. Diese Illustrationen sind neben dem Text auf den Rand gestellt. Ein Theil derselben versinnbildet drastisch den Wortlaut des Textes (z. B. wie Löwen eine Seele erhaschen), ein anderer Ereignisse des Neuen Bundes, welche in den Psalmen prophetisch vorherverkündet sind, ja sogar Ereignisse der Kirchengeschichte, auf die man einzelne Psalmenverse bezog. Tikkanen weist nach, dafs diese Illustrationen zwar einerseits glückliche Erfindungen begabter Künstler sind, andererseits aber aus dem liturgischen Gebrauch der Psalmen naturgemäfs erwuchsen. So bietet schon dies erste Heft einen überraschenden Einblick in die praktische Verwerthung des Psalmenbuches und wird dadurch für den Theologen ebenso wichtig, als für den Archäologen und Kunstgelehrten. Durch die vielen werthvollen, den Handschriften entnommenen Bilder ist es für die christliche Ikonographie eine Quelle ersten Ranges und zeigt wiederum klar, wie sich manche mittelalterliche Darstellungen aus antiken und frühchristlichen heraus entwickelten. Steph. Beissel.

Robert Stiassny, Wappenzeichnungen Hans Baldung Griens in Koburg. Wien 1895, Karl Gerolds Sohn.

In der vorliegenden Schrift, die bereits in zweiter Auflage erschienen ist, bringt der Verfasser, der bekanntlich seit Jahren mit Studien über den oberrheinischen Meister beschäftigt ist, eine eingehende Untersuchung über die im herzoglichen Kupferstichkabinet auf der Veste Koburg aufbewahrten 51 Scheibenrisse, die neben dem Karlsruher Skizzenbuche überhaupt die gröfste an einem Orte vereinigte Folge von Zeichnungen darstellt. Beschreibungen von zehn bisher unbekannten Entwürfen im K. K. österreichischen Museum zu Wien und von drei auf Schlofs Seebarn bei Kornenburg befindlichen sind angeschlossen. Stiassny bietet nach einer ausführlichen Untersuchung über Herkunft und Schicksale der Koburger Folge, genaue Erläuterungen der Wappenzeichnungen, die durch die heraldischen Analysen und die Fülle der historischen Nachweise besonders werthvoll sind. Von den Zeichnungen, die im Figürlichen etwas manierirt, dafür aber in der ornamentalen Behandlung von der gröfsten Freiheit und von hoher Grazie sind, sind die wichtigsten auf Lichtdrucktafeln veröffentlicht — der Grünhans hat in ihnen den heraldischen Stil der Renaissance in klassische Formen gegossen. Eine gröfsere Zahl der Koburger Entwürfe ist unterdessen auch im zweiten Bande des Baldung-Werkes G. von Térey's wiedergegeben worden. Paul Clemen.

Studien zur Baugeschichte des Freiburger Münsters von Fritz Geiges. Freiburg 1896, Verlag von Herder.

Wie bei den meisten mittelalterlichen Domen, so sind auch bei dem Freiburger manche Baudaten noch sehr ungewifs. Der Verfasser dieser von ihm selbst echt künstlerisch ausgestatteten Studie, mit der Geschichte des Freiburger Münsters vertraut, wie irgend einer, bringt nach dieser Richtung einige sehr schätzenswerthe Ergänzungen, die auf solidester Grundlage aufgebaut sind, zunächst durch den Nachweis, dafs aus der Datirung der ältesten 1258 gegossenen Glocke für die Zeitstellung einzelner Theile des Baues, besonders des Thurmes, keinerlei Schlüsse berechtigt seien, ebensowenig aus der am Thurmpfeiler angebrachten Jahreszahl 1270, weil diese ein halbes Jahrhundert vordatirt sei. — In den drei Nachträgen wird nachgewiesen: 1. dafs der über dem Thurmsockel eingeritzte sogenannte Meisterschild Erwins von Steinbach weder mit Zuverlässigkeit auf diesen zurückgeführt, noch zu dessen Lebzeiten ausgeführt sein könne; 2. dafs die frühgothischen Ostjoche auf mehrere Meister zurückzuführen und die Pläne von einem Strafsburger entworfen seien; 3. dafs der spätromanische Münsterbau, der mit dem 1185 begonnenen Baseler mancherlei Verwandtschaft hat, eher später als früher zu datiren sei. Die Beweisführung ist klar und präzis, das in Bezug auf Auswahl und Technik vorzüglich behandelte Illustrationsmaterial sehr geeignet, sie zu unterstützen. B.

Les vitraux de la Cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIme siècle. — Dem in Bd. VII, Sp. 318 besprochenen VII. Hefte schliefst sich mit starker Verspätung das vorliegende an, welches auf Tafel XV, XVI, XVII ein grofses viertheiliges Fenster in vorzüglichen Farbendrucken wiedergibt und auf sechs Seiten dazu die Erklärung liefert. Stifter desselben ist der 1517 gestorbene Bischof Dionysius von Bar, der die Legende seines Namenspatrons des Bischofs von Paris (der hier als identisch mit Dionysius dem Areopagiten behandelt wird) in 16 Szenen hat darstellen lassen, die (mit den das Bekrönungsmaafswerk belebenden 16 den Heiland anbetenden Engeln) nicht weniger als 113 Figuren umfassen, also miniaturartig gehalten sind, zumal breite Säulen mit ornamentalen Flachbogen die einzelnen Felder einfassen und je eine zweizeilige Minuskelunterschrift die Erläuterung bietet. Die Ikonographie gewinnt also hier grofse Ausbeute, nicht minder die Kultur-, namentlich die Kostümgeschichte, aber auch der durch die zahlreichen naturalistischen Motive gesteigerten Technik wird grofses Interesse nicht versagt werden, obwohl dieselbe mit ihren vielen Luftperspektiven über das Ziel eines monumentalen Fensters hinausschiefst. S.

Der Verlag von Paul Neff in Stuttgart veranstaltet neue Lieferungsausgaben von drei hervorragenden Werken, welche z. Z. in unserer Zeitschrift anerkennende Beurtheilung erfahren haben, von Burckhardt, »Renaissance in Italien«, III. Auflage; Gurlitt, »Geschichte des Barockstiles«; Lübke, »Geschichte der deutschen Kunst«. D. H.



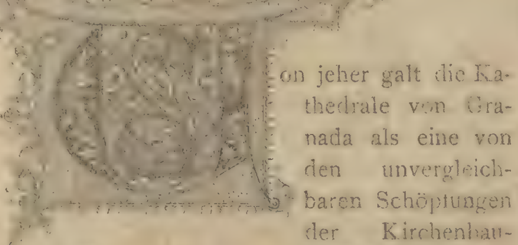


Kathedrale von Granada. Blick in die Rotunde.

Abhandlungen.

Die Kathedrale von Granada und ihr Baumeister.

Mit Lichtdruck (Tafel VI) und 5 Abbildungen.



on jeher galt die Kathedrale von Granada als eine von den unvergleichbaren Schöpfungen der Kirchenbaukunst. Diego de Mendoza, der Dichter und Humanist, einst Gesandter Karl V. in Venedig, Rom und beim Tridentinum, nennt sie in seiner »Guerra de Granada« den herrlichsten *(suntuoso)* Tempel nach S. Peter in Rom. Und doch kannte er sie nur in unfertigem Zustande, denn zu seinen Lebzeiten, er starb 1575, war erst die Ostpartie ausgeführt. Der Gröfse nach gehört sie zu den Kirchen ersten Ranges; das Innere hat 116 *m* 67.25 *m* im Lichten, das Altarhaus 45 *m* Höhe, 22 *m* Durchmesser. Wenn die Puristen vom Ende des XVI. Jahrh. an dem „gemischten Stil" ihrer Uebergangszeit Anstofs nahmen, so hat die Gegenwart sie mit um so günstigerem Auge betrachtet. Der englische Architekt Fergusson nennt sie eine der schönsten Kirchen Europas, besonders wegen des eigenthümlichen Grundrisses. Ihr Plan enthalte Anordnungen, die nicht nur neu seien, sondern Verbesserungen alles bisher Geleisteten; ja es hätte eine Kirche daraus werden können, die der würdigen Feier des katholischen Kultus besser als irgend eine entsprochen hätte.

Es gibt seltsamer Weise noch keine ordentliche Aufnahme; in dem grofsen nationalen Prachtwerk der *Monumentos arquitectónicos* sucht man sie vergebens. Der Schwarm der Reisenden pflegt dort für andere Dinge als die Alhambra wenig übrig zu haben.[1]) Doch hat die bescheidene Lokalforschung in der Person des Malers Manuel Moreno neuerdings einige merkwürdige Daten aus Archiven der Stadt und der Kirche hervorgezogen, die über ihre Geschichte neues Licht verbreiten. Er konnte lange, wie er mir im Jahre 1881 klagte, keinen Ort (aufser Feuilletons kleiner Zeitungen) für seine Mittheilungen finden, während stattliche Bücher und Bilderbücher in und aufserhalb Spanien ungestört fortfuhren, ihre altehrwürdige Gelehrsamkeit darzubieten. Seitdem hat er das bis jetzt gewonnene in seiner *Guia de Granada* (1892) unterbringen können.

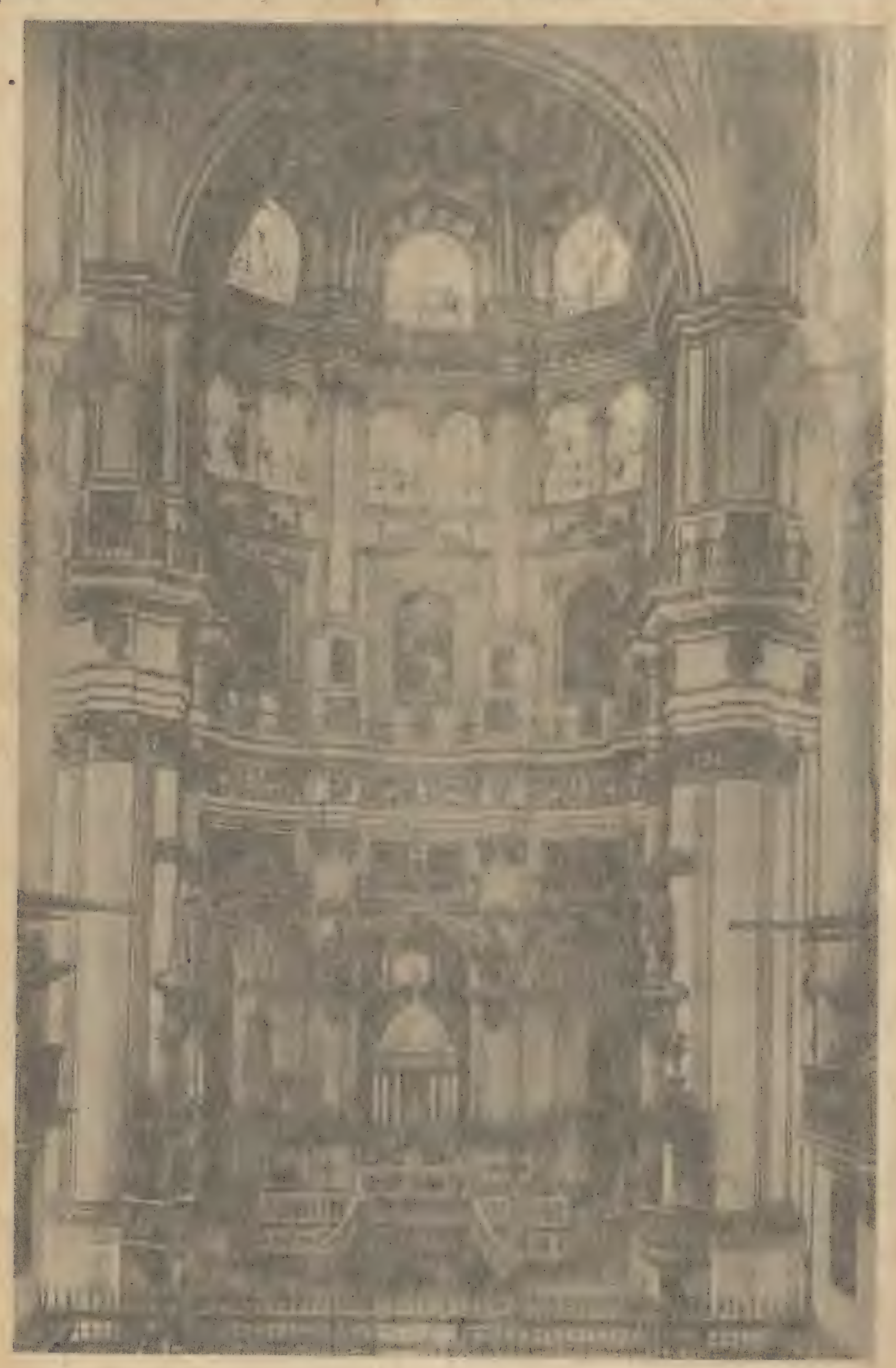
Die Metropolitankirche Granadas ist das erste grofse kirchliche Gebäude Spaniens in dem neuen, seit 1500 aus Italien eingedrungenen Stil. Als Schöpfer des Planes und erster Baumeister galt der Erbauer und Vollender ihres vornehmsten Theiles: Diego de Siloe. Diese Annahme gründete sich auf die Ueberlieferung und auf eine Inschrift am Grabsteine seiner ersten Frau, Anna de Santotis (1540), einst im alten Sagrario, wo es von ihrem Gatten heifst: *„por cuya industria se principió esta iglesia,* durch seine Kunst ward diese Kirche begonnen, am 15. Mai 1529."

Diego de Siloe

war ein Sohn des Gil de Siloe, des letzten gothischen Bildhauers von Burgos, weltbekannt durch den Hochaltar und das Denkmal der Eltern Isabella der Katholischen in der Karthause von Miraflores. Ueber des Sohnes Bildungsgang ist nichts bekannt, doch scheint er in Italien gewesen zu sein. Er war eng verbunden mit jenem Bartolome Ordoñez, der im Jahre 1519 nach Carrara kam, um die Grabdenkmäler des Kardinal Ximenes, Philipps des Schönen und der Juana von Castilien, sowie die der beiden Fonseca auszuführen, und dort 1520 starb.

Von Diego's Arbeiten in Burgos ist die berühmteste die Prachttreppe der Kathedrale, die *escalera dorada,* die vom hohen Thor des nördlichen Querschiffs (die Kirche liegt an den Berg gelehnt) auf den Fufsboden der Kirche herabführt. (S. Abbildung 1.) Eine steile Doppeltreppe von einem Stamm und vier Armen, zu je dreizehn

[1]) In der »Reise in Spanien« von Gustav Doré und Davillier, im Kapitel über Granada, finden sich sechzehn Ansichten der Alhambra, sieben von Stierfechtern, acht von Zigeunern und anderem Gesindel, aber aufser dem Sarkophag der Capilla Real nichts von der Kathedrale, auch keine der eminent malerischen Kirchenfassaden der alten Stadt.



Kathedrale von Granada. Blick in die Rotunde.

Abhandlungen.

Die Kathedrale von Granada und ihr Baumeister.

Mit Lichtdruck (Tafel VI) und 5 Abbildungen.



Von jeher galt die Kathedrale von Granada als eine von den unvergleichbaren Schöpfungen der Kirchenbaukunst. Diego de Mendoza, der Dichter und Humanist, einst Gesandter Karl V. in Venedig, Rom und beim Tridentinum, nennt sie in seiner »Guerra de Granada« den herrlichsten *(suntuoso)* Tempel nach S. Peter in Rom. Und doch kannte er sie nur in unfertigem Zustande, denn zu seinen Lebzeiten, er starb 1575, war erst die Ostpartie ausgeführt. Der Gröfse nach gehört sie zu den Kirchen ersten Ranges; das Innere hat 116 zu 67,25 *m* im Lichten, das Altarhaus 45 *m* Höhe, 22 *m* Durchmesser. Wenn die Puristen vom Ende des XVI. Jahrh. an dem „gemischten Stil" ihrer Uebergangszeit Anstofs nahmen, so hat die Gegenwart sie mit um so günstigerem Auge betrachtet. Der englische Architekt Fergusson nennt sie eine der schönsten Kirchen Europas, besonders wegen des eigenthümlichen Grundrisses. Ihr Plan enthalte Anordnungen, die nicht nur neu seien, sondern Verbesserungen alles bisher Geleisteten; ja es hätte eine Kirche daraus werden können, die der würdigen Feier des katholischen Kultus besser als irgend eine entsprochen hätte.

Es gibt seltsamer Weise noch keine ordentliche Aufnahme; in dem grofsen nationalen Prachtwerk der *Monumentos arquitectónicos* sucht man sie vergebens. Der Schwarm der Reisenden pflegt dort für andere Dinge als die Alhambra wenig übrig zu haben.[1]) Doch hat die bescheidene Lokalforschung in der Person des Malers Manuel Moreno neuerdings einige merkwürdige Daten aus Archiven der Stadt und der Kirche hervorgezogen, die über ihre Geschichte neues Licht verbreiten. Er konnte lange, wie er mir im Jahre 1881 klagte, keinen Ort (aufser Feuilletons kleiner Zeitungen) für seine Mittheilungen finden, während stattliche Bücher und Bilderbücher in und aufserhalb Spanien ungestört fortfuhren, ihre altehrwürdige Gelehrsamkeit darzubieten. Seitdem hat er das bis jetzt gewonnene in seiner *Guia de Granada* (1892) unterbringen können.

Die Metropolitankirche Granadas ist das erste grofse kirchliche Gebäude Spaniens in dem neuen, seit 1500 aus Italien eingedrungenen Stil. Als Schöpfer des Planes und erster Baumeister galt der Erbauer und Vollender ihres vornehmsten Theiles: Diego de Siloe. Diese Annahme gründete sich auf die Ueberlieferung und auf eine Inschrift am Grabsteine seiner ersten Frau, Anna de Santotis (1540), einst im alten Sagrario, wo es von ihrem Gatten heifst: *„por cuya industria se principió esta iglesia*, durch seine Kunst ward diese Kirche begonnen, am 15. Mai 1529."

Diego de Siloe

war ein Sohn des Gil de Siloe, des letzten gothischen Bildhauers von Burgos, weltbekannt durch den Hochaltar und das Denkmal der Eltern Isabella der Katholischen in der Karthause von Miraflores. Ueber des Sohnes Bildungsgang ist nichts bekannt, doch scheint er in Italien gewesen zu sein. Er war eng verbunden mit jenem Bartolomé Ordoñez, der im Jahre 1519 nach Carrara kam, um die Grabdenkmäler des Kardinal Ximenes, Philipps des Schönen und der Juana von Castilien, sowie die der beiden Fonseca auszuführen, und dort 1520 starb.

Von Diego's Arbeiten in Burgos ist die berühmteste die Prachttreppe der Kathedrale, die *escalera dorada*, die vom hohen Thor des nördlichen Querschiffs (die Kirche liegt an den Berg gelehnt) auf den Fufsboden der Kirche herabführt. (S. Abbildung 1.) Eine steile Doppeltreppe von einem Stamm und vier Armen, zu je dreizehn

[1]) In der »Reise in Spanien« von Gustav Doré und Davillier, im Kapitel über Granada, finden sich sechzehn Ansichten der Alhambra, sieben von Stierfechtern, acht von Zigeunern und anderem Gesindel, aber aufser dem Sarkophag der Capilla Real nichts von der Kathedrale, auch keine der eminent malerischen Kirchenfassaden der alten Stadt.

Stufen. Zu derselben Zeit (1519) führte er den St. Annen-Altar und das Grabmal des Bischofs Acuña in der Kapelle der Concepcion aus; wie der Kontrakt vorschreibt, *á lo romano.* Die Medaillonfiguren der Tugenden an dem Sarkophag sind im Stil des florentinischen Flachreliefs.

Dies ist alles was man über die Anfänge Siloe's in seiner Vaterstadt weifs. Man sieht, bei den mafsgebenden Personen war, gewifs in Folge ihres Verkehrs mit Rom, die Vorliebe für italienische Art verbreitet, und der Sohn des Gil de Siloe war einer der ersten Spanier, die sich in sie hineinstudirt hatten. Zehn Jahre später, und wir finden ihn im Ruf des besten Baumeisters Spaniens; dieses Ansehen behauptete er bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus, darin stimmen Schriftsteller und Fachmänner überein. Als im Jahre 1539 die Kuppel der Kirche von Burgos eingestürzt war und das Kapitel über ihre Wiederherstellung berieth, richtete ein Baumeister aus Lerma, Bartolomé Pieredonda, zufällig dort anwesend, ein Schreiben an die Herren, in dem er, überzeugt eine verbesserte Konstruktion gefunden zu haben, den Vorschlag macht, einem Kongrefs der ersten Architekten des Reiches diesen Plan zu unterbreiten. Die zur Zeit als sachkundigste und erfahrenste in der Kunst der *canteria e xumetria* anerkannten aber seien vier: Diego de Syloy, Maestre Felipe, Rodrigo Gil und Juan de Regines. Meister Philipp ist der Burgunder Vigarni aus Langres, spätestens seit 1498 in Burgos ansäfsig, der auch in der Folge den Plan der neuen Kuppel gemacht haben soll. Der an vierter Stelle genannte ist Juan Gil de Hontañon aus Regines, der die neue Kathedrale von Salamanca entwarf; der dritte sein Sohn Rodrigo Gil de Hontañon, Erbauer dieser sowie der Kathedrale von Segovia, der letzten grofsen Unternehmungen Spaniens im Spitzbogenstil.

Dieses Urtheil des Technikers bestätigen die Autoren. Der portugiesische Francisco de Hollanda, der Freund und Verehrer Michelangelos, führt ihn (1548) in einer Liste der Koryphäen der Kunst, der „Adler", wie er sagt, auf, aber wunderlich genug, als Ornamentisten.

Der Goldschmied Juan de Arphe bezeichnet (1585) ihn und Covarrubias als die ersten, die die Kunst der Bramante und Genossen in Spanien eingeführt. Pater Sigüenza, der erste Prior des Escorial sagt: Er war der Erste, der durch sein gutes Urtheil den Adel der Kunst wiedererwecken wollte, obwohl er, fehlend durch Ueberladung mit pflanzlichen und figürlichen Zierrathen, nicht zur Vollendung und guten Nachahmung des Alterthums durchdrang. Im Anfang unseres Jahrhunderts nannte ihn Isidor Bosarte das gröfste Kunsttalent, das Burgos hervorgebracht, obwohl er zu Namen gekommen sei erst in seiner zweiten Heimath Granada. —

Es war im Jahre 1525, dafs Siloe nach Granada übersiedelte. Doch ist nicht der Dombau die Veranlassung seiner Berufung gewesen. Am 2. Dezember 1515 war zu Loja Gonzalo de Cordoba, der gröfste Feldherr den Spanien besessen hat, verstorben; in seinem Testament hatte er die Kirche San Gerónimo zu seiner Ruhestätte bestimmt. Ein Kloster nebst Kirche des Hieronymiterordens war schon 1494 von Isabella der Katholischen gestiftet worden, aber erst im Jahre 1519 wurde an der jetzigen Stelle der Grundstein zur Kirche gelegt, und erst 1523 hatte Gonzalo's Wittwe, Herzogin von Terranova, die erforderlichen Schritte gethan, um sich das Gebäude für jenen Zweck zu sichern. Als Gegenleistung übernahm sie die Kosten der Vollendung des Baues; es handelte sich um den westlichen Hohen Chor, Querschiff und Altarkapelle,[2]) in deren Mitte das Denkmal aufgestellt werden sollte.

Zu jener Zeit kam in Spanien der Geschmack auf an einer fast schrankenlos reichen, plastisch-figürlichen Ausstattung solcher Prachträume — Sakristeien, Grabkapellen. In S. Gerónimo sollten im Querschiff, an Pendentifs, Gewölbe und Kuppel die sonst üblichen Malereien völlig durch Statuen und Reliefs ersetzt werden. In Italien, das die Schule der spanischen Bildhauer dieser Zeit geworden war, würde eine solche Profusion von Skulptur kaum für geschmackvoll gegolten haben. Die Kirche der Doria, S. Matteo in Genua (1543), erscheint im Vergleiche damit mafsvoll. — Man hatte also hier nicht blofs einen Baumeister, mehr noch einen erfinderischen

[2]) In der spanischen Kirche heifst der Altarort, die Apsis der alten Kirche, stets *Capilla mayor*, Hauptkapelle. „Chor" ist nur im ursprünglichen Sinne zu verstehen, als Chor der Sänger, der Geistlichen, des Kapitels; er liegt im Mittelschiff. Da „Hauptkapelle" ungewöhnlich klingt, so ist der Klarheit wegen im folgenden die freilich moderne Bezeichnung Altarhaus gebraucht.

Plastiker nöthig. Wie glücklich war man nun, den einzig passenden Mann in Siloe zu finden. Er war der Sohn eines Bildhauers; der Kontrakt für die Prachttreppe in Burgos nannte ihn noch *Imaginario.* Diese Arbeit mufste ihn für eine Reihe von Jahren an die Stadt fesseln.

erste Jahrzehnt des Jahrhunderts zurückreicht. Für das Verständnifs der jetzigen Kirche ist es von Bedeutung, dafs ihr Grundgedanke aus den Tagen der noch herrschenden Gothik stammt, dafs ihre Idee im Kopf eines Gothikers entsprungen war.



Abbild. 1. Die goldene Treppe in der Kathedrale von Burgôs.

Anfänge der Kathedrale.

Die bisherige Annahme, dafs Siloe's Berufung zum Maestro mayor der Kathedrale im Jahre 1529 auch den Anfang ihrer Baugeschichte bezeichne, hat sich neuerdings immer deutlicher als ungenau herausgestellt. Man weifs jetzt, dafs der Beschlufs eines grofsen Neubaues, der Entwurf von Plänen dafür, schon in das

Zwei hier einschlagende Nachrichten waren sogar längst gedruckt, aber nicht beachtet worden. Der venezianische Gesandte bei Kaiser Karl V. während dessen Residenz in Granada, Andrea Navagero, hatte in dem Reisebericht, den er brieflich an seinen Bruder richtete, bereits am 31. Mai 1526 von einer im Bau begriffenen Hauptkirche gesprochen.

La Chiesa maggiore, che si fabbrica, sarà vicina a questa Capella [Reale]. Und ein Augenzeuge, Luis del Marmol in seiner »Geschichte der Rebellion«, gedenkt der drei Jahre vorher gefeierten Grundsteinlegung, am 25. März 1523.

Viel früher schon hatten Beratungen und Vorbereitungen stattgefunden. Sie beginnen mit dem Entschlufs der Königin Isabella, die königliche Grabkapelle, die bereits zu Toledo in der Franziskanerkirche S. Juan de los Reyes von dem Baumeister Guas errichtet war, nach Granada zu verlegen. Damals (1504) als sie, kurz vor ihrem Tode, die grofse Capilla Real an der Ostseite der ehemaligen, vorläufig als Kathedrale dienenden Moschee zu bauen befahl (sie spricht davon in ihrem Testamente), war auch schon daran gedacht worden, dieses für die Metropolitankirche zu enge, maurische Gebäude durch einen an seiner Nordseite aufzuführenden Neubau zu ersetzen. Dieser Neubau sollte sich den grofsen Tempeln von Toledo und Burgos ebenbürtig zur Seite stellen.

Nach dem Tode der hochherzigen Fürstin wurde zunächst die königliche Gruftkirche, die Capilla Real, rüstig in Angriff genommen (1506 bis 1517), die Arbeiten für die Kathedrale aber nahmen einen schleppenden Gang. Es scheint, dafs man sich zwischen dem sehr grofsartigen Plan des Königs Ferdinand und einem bescheideneren lange nicht entscheiden konnte. Den letzteren empfahl nach jenes Tode der Erzbischof, der vielleicht eine unabsehbar lange Bauzeit fürchtete.

Dafs jener königliche Grundrifs im Wesentlichen kein anderer war, als der später ausgeführte, ist durch einen von dem Madrider Professor Riaño mitgeteilten Brief des Königs an den Statthalter von Granada, Grafen von Tendilla, wahrscheinlich geworden. Der Brief ist aus dem Jahre 1509.

In diesem Schreiben bringt Ferdinand von Aragon Bedenken zur Sprache, die gegen die Raumdisposition des für den Kultus bestimmten Theils erhoben worden waren. Die Entfernung des nach spanischem Gebrauch in die letzten Traveen des Mittelschiffes zu verlegenden Chores von dem Hochaltar, dessen Platz am Ostende des Sanktuariums zu sein pflegt (120 Fufs), schien zu grofs. Es war deshalb vorgeschlagen worden, den Altar an dessen Westende vorzurücken und jenes (die *Capilla mayor*) als *Trascoro* zu behandeln, analog dem Mönchschor in Klosterkirchen.

Nun aber steht auch im jetzigen Bau der Chor 120 Fufs von dem Ostende des Sanktuariums entfernt. Zur Beseitigung jenes Uebelstandes aber hat man den Hochaltar statt an das Westende in die Mitte verlegt.

Erst zwölf Jahre später, 1521, scheint man sich zur endgültigen Beschlufsfassung über Plan und Aushebung der Fundamente aufgerafft zu haben. Am 8. März ernennt das Kapitel eine Baukommission aus seinem Schoofse, sendet (am 26. April) den Rodrigo Hernandez, Maestro Mayor der Kirchen des neuen Erzbisthums, an den Statthalter Kardinal Adrian; und lädt die Baumeister der Kathedralen von Toledo und Salamanca, Enrique de Egas und Juan Gil de Ontañon, ein, sich an Ort und Stelle einzufinden. Von des letzteren Ankunft wird nichts berichtet; dagegen hat Egas in der That die oberste Direktion in die Hand bekommen. Er ist viermal, 1521, 1524, 1527 und 1528, jedesmal etwa auf einen Monat, in Granada erschienen, und bei dem zweiten Besuche (24. Mai 1524) wird er auch *Maestro maior del edificio desta santa iglesia de Granada* genannt. Im Jahre 1522 wird der Kirchenpfleger (Canonico obrero) Gaspar de Fuente, mit der Abschätzung und dem Ankauf von Häusern und Beschaffung von Baumaterialien beauftragt. Dann erfolgt die Grundsteinlegung durch den Bischof von Alesio, Fr. Fernando de Rojas. Im April 1527 werden grofse Massen Bausteine an Ort und Stelle ausgeladen, und Egas liefert Modelle und Risse.

Dann aber tritt plötzlich eine Störung ein. Der Maler Pedro Vazquez wird zu einem Gutachten aufgefordert; am 15. Mai 1528 werden die Steinmetzarbeiten suspendirt; Egas, der im April abgereist war, ist nicht wiedergekommen. Warum man ihn fallen liefs, darüber ist keine Andeutung zu finden; aber noch im selben Jahre erscheint an seiner Stelle Diego de Siloe, der Baumeister von S. Gerónimo. Am 20. Oktober beginnt er ein grofses Holzmodell, bei dem ihm drei französische Kunstschreiner *(ensambladores)* und ein spanischer *entallador* zur Hand gehen.

Seine Wahl und sein Modell trafen jedoch auf Widerspruch. Es war nicht zu verwundern, dafs die Freunde des Alten sich regten. Die Kapläne der Capilla Real mögen es gewesen

sein, die geltend machten, dafs der neue Stil *ihrer* Kirche nachtheilig sein werde *(perjuicio)*, d. h. dafs die korinthische Ordnung Siloe's mit ihrer vor elf Jahren vollendeten Denkmalkirche in Disharmonie stehen würde. Sie beschwerten sich bei dem Kaiser. Obwohl dieser selbst vor drei Jahren einen ganz italienischen Renaissancepalast auf der Alhambra gegründet hatte, erging jetzt eine *cédula* mit der Weisung an das Kapitel, „das Werk der Kathedrale nicht *al romano* zu machen". Aber nun sandte man den gewandten Architekten selbst an den Hof, seine Sache zu führen (21. Jan. 1529), und mit solchem Erfolg, dafs dann doch nach seinem Plan zu bauen begonnen werden konnte.

Aus diesen Verhandlungen ergibt sich der Grund der Entlassung des ersten Baumeisters mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit. Dafs sein ständiger Wohnort fern oben in Castilien war, mag freilich zu mancherlei Verlegenheiten geführt haben. Indefs pflegten Baumeister damals die gleichzeitige Leitung mehrerer Unternehmungen an weit auseinanderliegenden Orten zu übernehmen. Den entscheidenden Anstofs gab jedenfalls der Eindruck der Entwürfe Siloe's für S. Gerónimo, die mit allem Zauber der Neuheit und Formeneleganz wirkten. Ohne den Zufall also seiner Anwesenheit am Ort, würden wir wohl noch eine gothische Kathedrale erhalten haben; sie würde sich den fast gleichzeitigen von Salamanca (1513) und Segovia (1525) als dritte und letzte angeschlossen haben.

Abbild. 2. Kathedrale von Granada. Grundrifs.
A Capilla mayor, B Altar, C Chor, D Querschiff, E Glockenthurm, F Sakristei, G Capilla Real, H Sagrario; an der Stelle der alten Moschee.

Beunruhigender ist die Frage: Wieweit war beim Wechsel der Oberleitung der Bau gefördert? Denn das was schon dastand, setzte der Erfindung des neuen Meisters Schranken und kann, nebst den daraus fliefsenden Konsequenzen, nicht auf seine Rechnung kommen. Obwohl nun in jenen fünf Jahren seit der Grundsteinlegung nur langsam und mit Unterbrechung gearbeitet worden war, so müssen doch mindestens die Fundamente der Ostpartie ausgehoben gewesen sein. Es fiel gewifs Niemanden ein, im Plan Aenderungen zu verlangen, hatte man doch fast zwanzig Jahre über ihn Rath gepflogen; auch betrafen die Neuheiten, nach denen man begehrte, nicht räumliche Dispositionen, sondern die dekorative Formensprache.

Wir stehen hier vor dem kritischen Punkt, auf den jene neu herausgekommene Vorgeschichte der Kathedrale hinausläuft, dafs der eigentliche Urheber ihres Grundrisses und Planes nicht Siloe, sondern sein Vorgänger zu sein scheint: Enrique de Egas. Dessen Name tritt in unserer Baugeschichte zuerst im Jahre 1521 auf. Aber wir wissen, dafs er in den Jahren 1506 bis 1517 die anstofsende Capilla Real gebaut hat; wem anders könnte man den ersten Rifs

der Kathedrale anvertraut haben? Auch das 1504 gegründete königliche Hospital war sein Werk.

Dafs ein älterer Plan von Siloe im wesentlichen beibehalten worden ist, lehrt ein Blick auf den Grundrifs. (S. Abbild. 2.) Er zeigt uns die Raumanlage einer gothischen Kathedrale des XIII. Jahrh. Aber noch mehr: Dieser Rifs ist gröfstentheils eine Wiederholung des alten von 1227 der Kathedrale von Toledo, an der Enrique de Egas von 1494 bis 1534 als Maestro Mayor angestellt war. Uebereinstimmend sind: das fünfschiffige Langhaus, dessen vierte und fünfte Abseite sich in dem Halbrund des Umgangs fortsetzen; der Kapellenkranz mit seinem Wechsel breiter und schmaler polygoner Kapellen; das in die Fluchtlinie der Aufsenmauern einbezogene Querschiff. Ferner die Gewölbeintheilung des Umgangs, wo die Zwischenräume quadratischer Joche durch dreieckige ausgefüllt sind. Die in Toledo nachträglich in die durchbrochenen Umfassungsmauern des Schiffs eingesetzten Kapellen sind hier von vornherein und zwar in gröfserer Tiefe in den Plan aufgenommen worden.

Dieser Meister Enrique war ein Sohn des Brüsselers Anequin de Egas, der zuerst 1459 in Toledo erscheint, wo er das statuengeschmückte Löwenportal ausführt. Enrique hat für den Kardinal Mendoza, den vertrauten Rathgeber Isabellas in der inneren Politik, das Colleg von Santa Cruz in Valladolid und später das Hospital gleichen Namens in Toledo erbaut. Die Herrscher übertrugen ihm auch die grofsen Hospitäler in Santiago und Granada. Ueberall wo schwierige Probleme der Konstruktion gelöst werden mufsten, wird er an Ort und Stelle berufen, nach Sevilla, Salamanca, Saragossa, Malaga, Segovia. In seinen Kirchenbauten blieb er dem gothischen Stil treu, dagegen in den Fassaden jener Hospitäler und des Collegs hat er schon früh eine reiche und zierliche, mit gothischen Elementen gemischte Renaissanceornamentik angewandt, als deren Bahnbrecher er bezeichnet wird. —

Die Rotunde.

Obige Angabe über die Aehnlichkeit des ersten Risses mit dem von Toledo wäre jedoch in einem Punkte nicht zutreffend. Da wo die Fluchtlinien des Mittelschiffes sich sonst, jenseits des Triumphbogens in der Pfeilerreihe des Altarhauses in gleicher Richtung fortsetzten, nahmen sie hier eine Wendung nach aufsen: Das Altarhaus, statt wie in Toledo im halben Achteck abzuschliefsen, näherte sich einem Central- und Kuppelbau, einem Zehneck. Freilich sollte dieses Zehneck erst im Gewölbe vollständig zur Erscheinung kommen; unterhalb wurden drei seiner Seiten durch den Triumphbogen weggenommen.

Indefs würde auch dieses unvollkommene Zehneck die geschlossene Wirkung eines Centralraumes, einer Rotunde gehabt haben. Die Uebertragung des Zehnecks in die Rundform, deren Belebung durch mannigfaltige Bogenstellungen war Siloe's Werk. (S. Lichtdrucktafel.)

Unser Altarhaus baut sich auf in zwei Geschossen. Das untere gliedert, die Pfeilerreihen des Langhauses fortsetzend, eine Ordnung korinthischer Wandsäulen, zwölfe mit Einschlufs der um die Stützen des Triumphbogens gruppirten. Sie umschliefsen sieben nach dem Umgang sich öffnende Arkaden, über deren Scheitel noch Platz ist für sieben längliche Tribünen, die, einst für Grabmonumente bestimmt, jetzt Gemälde der vierzehn Kirchenlehrer zeigen. Dies Untergeschofs ist bekrönt durch einen verkröpften Fries mit groteskem Figurenschmuck.

Im oberen oder Lichtgaden, der die korinthische Ordnung wiederholt, reihen sich, unter Paaren hoher Rundbogenfenster, retabelartige Blenden, für die Alonso Cano seine sieben grofsen Bilder der „Freuden Mariä“ gemalt hat. Darüber das Zehnrippengewölbe der Kuppel, von ebensoviel breiten Rundbogenfenstern am Fufs durchbrochen.

Beide Fensterkränze ergiefsen über den Raum und die Gemälde Cano's eine Fluth von Licht, das indefs durch die Glasmalereien des XVI. Jahrh. feierlich gedämpft wird. Die der unteren Reihe sind von Theodor von Holland in Flandern gemacht worden, die zehn oberen nach Zeichnungen Siloe's von Juan del Campo. Mit glücklichem Takt hat man die plastischen Ornamente nur durch Vergoldungen hervorgehoben.

Sehr imposant und sehr malerisch ist die Aufsenansicht der Ostpartie, wie sie, sichtbar von dem hochgelegenen Quartier des Albaicin, als mächtiger Stufenbau aus dem Häusermeer der alten Maurenstadt emporsteigt. (S. Abbild. 3.) In diesem dreifältigen starken Ring von Kapellenkranz, Umgang und Kuppel, umpanzert von einem dreifachen Kranz massiver, behelmter Strebepfeiler, bekrönt von der zehnseitigen Zelt-



Abbild. 3. Kathedrale von Granada. Nordöstliche Ansicht.

dachpyramide mit Doppellaterne, macht sich die Uebersetzung der leichten und luftigen Formen des nordfranzösischen *chevet* in die gediegenen und schweren des Uebergangstils noch am vortheilhaftesten, als vertrauenerweckendes Gepräge unerschütterlicher Festigkeit.

Diese Rotunde nun verleiht der Kathedrale ihre besondere, sozusagen persönliche Physiognomie, fast die Stellung eines Unikums. In der räumlichen Anordnung und Konstruktion, aber auch in liturgischer Beziehung. Sie behauptet eine hervorragende Stelle in der Reihe der Versuche, Elemente der Centralform mit dem Basilikaplan zu verknüpfen, ein Problem, das die Kirchenbaukunst durch das ganze Mittelalter, mehr noch im Süden als im Norden, beschäftigt hat.

Aus der Reihe der Kathedralen französischen Stils, der sie sonst nach dem Grundrifs durchaus angehören würde, tritt sie heraus mit diesem Altarhaus, das nicht mehr blofs, wie es von Anbeginn der christlichen Zeit war, eine Fortsetzung, ein abrundender Schlufs des Schiffes ist. Es hat sich zu einem abgeschlossenen, tempelartigen Raum innerhalb der Kirche entwickelt. Die Verbindung mit der Westkirche durch den Triumphbogen hat wirklich das Ansehen eines mächtigen Thors, das uns eine grofsartige Raumüberraschung ahnen läfst.

Ein Uebelstand war dabei nicht zu umgehen. Zwar war der Altardienst vom Schiff aus vollkommen sichtbar, aber die Perspektive erlitt eine Unterbrechung. Die vollständige Uebersicht des Raumes von Westen her wurde geopfert. Doch ergänzt die Phantasie leicht die dem Auge entzogenen Theile und umgibt zugleich die Kapelle mit dem Zauber des Geheimnifsvollen. Nur von dem breiten Umgang aus und durch seine sieben Bogen enthüllt sich die ganze Rotunde dem Besucher; und Jedermann gestand, dafs er keine Kathedrale kenne, die den Gedanken eines Sanktuariums, eines Altarorts angemessener, würdiger, solenner zum Ausdruck bringe. Sie bot zugleich herrlichen Raum für den Chor, der sich in der ersten Zeit hier befand und erst später dem herrschenden Gebrauch gemäfs in das Schiff verlegt wurde. —

Wie stellt sich nun die Frage nach dem Antheil der beiden Baumeister? War der merkwürdige Plan schon eine Erfindung des ersten, gothischen Architekten, Enrique de Egas? Oder ist er, wie allgemein angenommen wird, Siloe's Eigenthum; also eine in dem ersten, regelrechten, herkömmlichen Grundrifs vorgenommene Veränderung?

Ersteres scheint auch Moreno anzunehmen: „Siloe habe nur das Polygon der Altarkapelle auf die cylindrische Form zurückgeführt".[3]) Für die andere Ansicht scheint das Renaissanceartige der Centralform zu sprechen; auch die Verbindung des Namens Diego de Siloe mit Bramante in der angeführten Stelle Arphe's könnte darauf hinweisen.

Eine prüfende Betrachtung des Grundrisses will sich aber mit dieser Annahme nicht vereinigen. In ihm ist keine Spur von Aenderungen zweiter Hand. Er ist aus einem Gufs. Es will nicht gelingen, die traditionelle Form hineinzupassen. Der innere Kreis steht in geschlossener konstruktiver Verstrebung mit dem Halbzehneck des Umgangs bis in den Kapellenkranz hinein. *„No dome is, in fact, so constructively arranged"*, sagt Fergusson.

Dagegen läfst sich für die Autorschaft des Egas mehr als ein Grund anführen.

Die Centralform stand keineswegs seinem Ideenkreis fern. Er hat um dieselbe Zeit, früher und später, drei Monumentalbauten mit centralem Grundrifs ausgeführt. Die grofsen Hospitäler von Santiago und Granada (für Ferdinand und Isabella) und das von Santa Cruz in Toledo sind nach einem und demselben Schema gedacht: ein Quadrat, das durch den Einbau einer Kirche in Form des griechischen Kreuzes in vier gleiche Säulenhöfe getheilt und über der Durchschneidung jener langen Kreuzarme von einer hohen gothischen Kuppel bekrönt wird.

Die von ihm im gröfsten Maafsstab versuchte Form des Altarhauses — aus den sieben Seiten eines Zehnecks, also in Form eines Hufeisenbogens — kommt schon früher in der Gothik vor. Uns in Deutschland wohlbekannt sind: die Marienkirche zur Wiese in Soest, die Klosterkirche zu Berlin, die St. Johanniskirche zu Brandenburg u. a. Bei Gelegenheit der Klosterkirche bemerkt Schnaase (V. 471), dafs diese Anordnung sehr vortheilhaft wirke, da sie dem Chorraum eine freiere, luftigere Haltung gebe.

[3]) En la cual [la planta] Siloe no debió hacer mas variación esencial que reducir á forma cilíndrica el poligono de la capilla mayor y engrosar sus estribos. Guia de Granada p. 257.

In jenem Brief des Königs an den Grafen von Tendilla vom Jahre 1509 wird das Altarhaus *Ochavo*, d. h. Achteck, genannt. Nun läfst sich zwar ein regelmäfsiges Achteck (dessen Seiten der Breite des Triumphbogens gleich kämen) dem jetzigen Rifs nicht anpassen. Doch setzt der Ausdruck die Centralform voraus; er war durch die Achtzahl der (freilich durchbrochener Trommel gelegt haben. Diese ihre „Cimborien" über den Vierungspfeilern, auf Hängezwickeln errichtet, böten nicht geringe technische Schwierigkeiten. Das letzte und stattlichste war das von Burgos, der Baumeister hatte sich mit schweren Bedenken gefügt, es den vier Pfeilern anzuvertrauen und man betrachtet es schon jetzt mit Besorgnifs.



Abbild. 4. Kathedrale von Granada. Das Innere vom westlichen Eingang gesehen.

nur ein unregelmäfsiges Polygon formirenden) Stützen an die Hand gegeben.

Der Gedanke eines centralen Altarhauses läfst sich an die Bewegung der späteren Gothik Spaniens im XV. Jahrh. anschliefsen; sie scheint auf ihn hinzudrängen.

Bekannt ist der Werth, den die Spanier seit der romanischen Zeit auf die Vierungskuppel und zwar in Gestalt der lichtspendenden Laterne, mit hoher, von zwei Fensterringen

Auf der anderen Seite war die Vorliebe für grofse achteckige Kapellen im Wachsen. Man versuchte sie mit dem alten Kathedralplan zu verbinden, doch nur am Ostende konnte dieses in leidlicher Weise gelingen.

An diesem Punkt nun konnte einem Architekten wohl der Gedanke kommen, eine Verschmelzung der beiden in den Organismus der Kathedrale eingeführten Centralräume, des Ochavo, oder Octogon, mit deren vornehmsten Theil, der

Capilla mayor, zu versuchen. Das grofse Ostachteck, das Toledo in der Kapelle S. Ildefonso, Burgos in der Condestabilekapelle besafs, bisher ein blofses Anhängsel, wird nun, verbunden mit Umgang und Kapellenkranz, selbst zum Sanktuarium. Die Vierungskuppel, ein Prachtstück von blofs ästhetischer Bedeutung, wird zur Bekrönung, zum erhabensten tektonischen Ausdruck des Altarraumes, gleichsam ein in's Riesenhafte übertragener Baldachin, ein Ciborium, — wie in St. Peter die Kuppel über der Konfession schwebt.

Dafs Siloe den Grundrifs aus dem ersten Bauplan übernommen hat, dafür spricht endlich auch der Umstand, dafs ihm dessen Anpassung an seinen in dem neuen Stil durchgeführten Aufrifs doch nicht ganz gelungen ist. Der Triumphbogen schneidet in unschöner, unorganischer Weise in das Kämpfergesims und dessen Pilaster ein, ja seine Laibung wird nach dem Scheitel zu durch die vordringende Krümmungsfläche der Kuppel verengt.

In welcher Art Egas die Vermittelung des unteren Siebenecks und des Triumphbogens mit seinem regelmäfsigen Zehnkappengewölbe sich gedacht hatte, darüber mögen Techniker Vermuthungen anstellen. Auch die jetzige Kathedrale aber verdankt ihre Raumwirkung seinem Plan. Wäre dieser auch in den Formen ausgeführt worden, für die er ersonnen war, so würde die Kirche vielleicht manche Schönheiten entbehren, gewifs aber einen Vorzug haben, Einheit des Stils. Statt dessen haben wir nun einen gothischen Körper, der in ein klassisches Gewand gehüllt ist; ein Zwittergebilde, wie St. Eustache in Paris. Auf den Unbefangenen kann der erste Eindruck nicht anders als bizarr sein. Und wenn man einen Blick auf die wenig Jahre ältere herrliche Capilla Real daneben richtet, die so unübertrefflich den romantischen Geist und Aufschwung der vorhergegangenen grofsen Zeit zum Ausdruck bringt, so wird man sich doch für diesen zur Unzeit gekommenen Wechsel des Geschmacks schwer begeistern können.

Ein Glück war es, dafs wenigstens die Uebergangsformen Siloe's, Dank dem konservativen Sinn des Kapitels, auch während des durch's ganze XVII. Jahrh. sich fortschleppenden Weiterführung des Baues festgehalten werden mufsten. (S. Abbild. 4.) So sind die Netz- und Rautengewölbe merkwürdigerweise noch bis zum Abschlufs des Langhauses im Anfang des XVIII. Jahrh. beibehalten worden. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dafs es Kuppelgewölbe sind, und ihr an sich gefälliges Rippenwerk nur dekorative Bedeutung hat. Der modern-klassische Eindruck beruht auf den Pfeilern, die in der korinthischen Ordnung, viereckiger Kern mit Vorlagen und Halbsäulen, komponirt sind. Sie sind eigentlich eine etwas unklassische Uebersetzung des gothischen Pfeilerbündels in die klassische Ordnung. Da diese ihre festen Proportionen hat, die die Halbsäulen, wenn man ihnen die volle Höhe des Pfeilers geben wollte, weit überschritten hätten, so half sich der Baumeister, indem er oben und unten ein beträchtliches Stück abschnitt, den unteren Abfall zum Postament gestaltete und aus dem oberen eine Art Kämpferaufsatz machte. Es ist das bekannte Gebälkfragment, das Brunelleschi in S. Lorenzo in seine moderne Säulenbasilika eingeführt hatte. Im Interesse der klassischen Schönheit wurde zu diesem häfslichen und absurden Stelzensystem gegriffen, dem unglücklichsten Motiv, das die Renaissance wieder ausgegraben hat. —

Die Kathedrale von Granada hat trotz der Bewunderung, die sie fand (man nannte sie das achte Weltwunder), keine eigentlichen Nachbilder gefunden. Das ist kein Wunder. Der Zug der Zeit führte zu einer Nachahmung der italienischen Muster, die jedes selbständige Urtheil erdrückte. Wenige Jahre nach der Einwölbung des Zehnecks begann Philipp II. den Escorial, dessen Baumeister ihre Schule an S. Peter in Rom gemacht hatten. Diese isolirte Stellung kann natürlich ihrer Bedeutung keinen Abbruch thun, so wenig wie dies etwa bei der Sophienkirche der Fall ist; der Werth eines Bauwerks mifst sich nicht nach der Zahl seiner Wiederholungen. Nur ein Beispiel in Spanien ist mir bekannt: die Kirche S. Salvador in Ubeda, ein Bau des Valdelvira, wo das Altarhaus auch die Form einer Rotunde hat. (Schlufs folgt.)

Bonn. Carl Justi.

Zwei alte Armleuchter im erzbischöflichen Diözesan-Museum zu Köln.

Mit 2 Abbildungen.

er hier an erster Stelle abgebildete spätgothische Wandleuchter ist in derselben Gröfse bereits im Jahre 1854 veröffentlicht worden (»Organ für christliche Kunst«, Jahrg. IV, Beilage zu Nr. 8) und erheblich kleiner im Jahre 1891 (in dem grofsen, überaus reich illustrirten Prachtwerk »Histoire du Luminaire« par Henry-René D'Allemagne S. 206), aber die ungenaue Wiedergabe und der Mangel jeder Beschreibung rechtfertigen eine nochmalige Behandlung dieses hochinteressanten Geräthes, welches aus der Pfarrkirche von Zülpich stammen soll. Dasselbe ist 29 *cm* hoch, 28 *cm* breit und ganz aus Eisen geschmiedet, getrieben und ausgefeilt. Ein geschmiedeter, elegant gebogener Drache, den die angenieteten, getriebenen Fledermausflügel sehr wirkungsvoll gestalten, bildet den Arm oder Henkel und eine sehr korrekt gezeichnete geometrische Mafswerkrosette füllt in überaus malerischer Weise die untere Krümmung, deren Ausläufer den kreisrunden Lichtteller trägt. Dieser ist unten mit einem durchbrochenen Hängefries, oben mit einem weiteren und höheren Bekrönungsfries umsäumt. Beide, scharf markirt und sehr dekorativ gehalten, sind den

Lilienkronen nachgebildet, wie diese, zumeist aus einem Metallbande ausgeschnitten und durch die Feile geregelt. Den oberen Fries überragen nur noch der lange Kerzendorn für ein hohes und kräftiges Wachslicht und die beiden für kleine ungelochte Kerzen bestimmten Hülsen, die aus vier lilienbekrönten, engere und weitere Stellung gestattenden Stäben bestehen. Die ganze Technik ist mithin sehr einfach aber durchaus konstruktiv, solid und wirkungsvoll, so dafs die Nachbildung dieses formschönen Geräthes nicht einmal ungewöhnliche Fertigkeiten verlangt und ein ordnungsgemäfs geschulter und geübter Schmied in genügender Weise dasselbe nachzubilden vermag, wenn er nur das hinreichende Verständnifs für die Einzelformen besitzt, die hier allerdings in besonderer Feinheit zum Ausdrucke gelangt sind. Die kräftige phantasievolle Zeichnung wird noch gehoben durch die dem ganzen Leuchter zu Theil gewordene polychrome Behandlung, welche auf die drei Haupttöne der gothischen Bemalung: Blau, Roth, Gold beschränkt geblieben ist und zwar durchweg Blau für die konstruktiven, Roth für die füllenden, Gold für die verzierenden Glieder. Auch diese Einfachheit in der Färbung ist von wesentlicher Bedeutung, jedoch sind auch Silber und Grün nicht unstatthaft, Lasurtöne nicht ausgeschlossen. An dem Haken, welcher den letzten Ausläufer des Tellerträgers bildet, hing ohne Zweifel ein bemaltes Wappenschildchen, welches dem Leuchter auch nach unten seinen dekorativen Abschlufs sicherte und entweder durch das Wappen den Stifter, oder durch ein Monogramm seine sakrale Bestimmung zu erkennen gab.



Der hier die zweite Stelle behauptende Frührenaissance-Armleuchter, 24 *cm* lang, besteht in einem einheitlichen Bronzegufsstück und stellt eine Groteske dar, einen bärtigen und behelmten, in einen langgezogenen Fischleib auslaufenden Mann, der mit beiden Händen eine gewundene, sehr lebendig behandelte Schlange hält, als den Träger des (erneuerten) Lichttellers. Die beiden Schlitze auf dem Rücken der durch eingemeifselte Arabesken verzierten Groteskefigur hatten wohl die Bestimmung, Flügel aufzunehmen, um die phantastische Wirkung noch zu verstärken. Die klare, durchsichtige, leichte Gestaltung, der fein abgewogene Wechsel von Fülle und Leere, von Schatten und Licht verschafft dem Leuchter eine vortreffliche Silhouettenwirkung, die ihn zu einem vorzüglichen Vorbilde stempelt, nicht so sehr für den kirchlichen als für den Profangebrauch, besonders geeignet zur Verwendung an einem zierlichen Hausmöbel. Auch in technischer Hinsicht verdient er Lob, denn unverkürzt ist er aus der Form hervorgegangen, da kein Theil später angefügt erscheint, und so rein war der Gufs, dafs er nur ganz spärlicher Nachhülfe bedurfte, die mit Recht derb gehalten wurde, denn ein ausschliefsliches Erzeugnifs des Gelbgiefsers sollte er sein, kein Schmuckstück eines Goldschmiedes, wefswegen ihm auch das Ornament mit dem Meifsel eingehauen und die Vergoldung erspart wurde. Schnütgen.

Nachrichten.

Die XLIII. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands tagte in diesem Jahre vom 23. bis 27. August zu Dortmund. Indem dieselbe allen Angelegenheiten und Bedürfnissen der Katholiken nach den verschiedenen Seiten und Richtungen hin ihr Augenmerk zuzuwenden bestrebt war, hat sie auch selbstverständlich, wie es bisher stets geschehen, es nicht unterlassen, dem Gebiete der christlichen und vornehmlich der kirchlichen Kunst und dem bezüglichen Kunsthandwerke eine besondere Beachtung zu schenken, und auf die Belebung, Förderung und entsprechende Entwickelung der Bestrebungen auf diesen Gebieten einzuwirken gesucht. In diesem Sinne hatte sich das vorbereitende Komité zunächst bestrebt, eine Ausstellung für christliche Kunst, und zwar von bedeutenden Werken alter Kunst aus Westfalen und von den Arbeiten neuerer Kunst und des Kunsthandwerks, zusammen zu bringen. Dieselbe war in einem besonderen, in der Nähe des Versammlungslokals Fredenbaum befindlichen Gebäude, welches durch Anbauten vergröfsert worden, aufgestellt; leider waren die hergestellten Räume bei dem überaus zahlreichen Besuch, dessen sich die Versammlung und auch die Ausstellung erfreute, etwas enge, und daher nicht ausreichend, und boten aufserdem, mit Rücksicht auf die ungewöhnlich trübe Witterung, nicht überall das erforderliche Licht.

Unter den in reicher Anzahl vorhandenen Werken der mittelalterlichen Kunst, welche aus verschiedenen Kirchen Westfalens und auch von einzelnen Privatleuten hergegeben waren, zeichneten sich sehr viele durch hervorragende Bedeutung aus.

Die neuere Kunst war vertreten durch eine sehr reiche Anzahl von Werken aus allen Gebieten des kirchlichen und christlichen Kunstschaffens; architektonische Entwürfe, Werke der Malerei und Skulptur, Altäre und alle Arten von Gegenständen zur Ausstattung der Kirchen, und ferner Werke der Kleinkunst, Gegenstände in Kupfer und vor Allem aus edlem Metall prächtige kirchliche Gefäfse, in reicher, kunstvollster und stilgerechter Behandlung und mit Steinen und Emaille geziert; die Arbeiten boten ein glänzendes Bild der hohen und grofsartigen Entwickelung, welche dieser Zweig der Kunst zur Zeit in Westfalen und am Rhein genommen hat. Auch Paramente und andere Arbeiten der Stickerei und der Kunstweberei fanden sich ausgestellt. Bei dem grofsen Umfange und Werthe der ausgestellten Werke der alten und der neuen Kunst wäre eine eingehende Beschreibung und Beurtheilung derselben ganz besonders zu wünschen, und wird auch wohl von sachverständiger Seite erfolgen; vornehmlich würde eine nähere Besprechung der ausgestellten Werke der Malerei wichtig sein und für die Interessen der christlichen Kunst und für die Richtung und Auffassung auf diesem Gebiete von sehr förderndem Einflusse sein können. Es war nicht zu verkennen, bei der Betrachtung der ausgestellten Gemälde, dafs in unserer Zeit die Begriffe über die grundlegende Verschiedenheit der Anforderungen, die an die Auffassung und Behandlung der Werke der Kunst für die Kirche oder der Werke für das Haus und den Privatbesitz zu stellen sind, von den Künstlern nicht hinreichend und nicht klar erkannt und gewürdigt werden; dann schien ferner auch die Empfindung berechtigt zu sein, dafs einzelne der Gemälde religiöser Kunst nach Behandlung und Durchbildung einen befriedigenden und dem gewählten Sujet entsprechenden Eindruck zu machen nicht geeignet erschienen, und dafs einzelne trotz erheblichen künstlerischen Talents und Könnens des Malers und trotz hervortretender grofser Beherrschung der Technik eine strengere, an gute Tradition und geheiligtes Herkommen sich anschliefsende Behandlung und Durchbildung, wie sie bei einem religiösen Kunstwerk zu verlangen ist, und den Ernst religiöser Auffassung, wie er den Künstler beim Schaffen solcher Werke durchdringen und erfüllen soll und aus seinem Innern in das Werk gelegt, aus demselben heraus wiederum den Beschauer erfassen und zu gleichen Gefühlen anregen und hinführen soll, nicht erkennen liefsen.

Ein wohlwollender Hinweis auf Irrthümer oder Mängel kann ja nur der guten Sache förderlich und den Künstlern dienlich sein.

Eine Sektion für christliche Kunst war auch, wie bisher stets geschehen, gebildet; sie hat unter dem Vorsitze des Freiherrn Cl. von Heereman, des Herrn Pfarrers Walter und des Herrn Provinzialkonservators, Bauinspektor Ludorff, in wiederholten Sitzungen die Förderung der Entwickelung der christlichen und insbesondere der kirchlichen Kunst und auch des Interesses und Verständnisses derselben in eingehende Erörterung gezogen und folgende Resolutionen in Vorschlag gebracht, welche in der Generalversammlung Annahme fanden:

VII. Christliche Kunst.

Resolution 1. (Für die christlichen Künstler.)

a) Die 43. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands verwirft jene sogenannte naturalistische Kunstrichtung, welche Personen und Begebenheiten der heiligen Geschichte in den Darstellungen der Plastik und Malerei in die gemeine Wirklichkeit herabzieht und auf diese Weise profanirt und fälscht, wie auch nicht minder jene, welche die niedrige Sinnlichkeit zu erregen geeignet ist.

b) Die 43. Generalversammlung hält es für dringend nothwendig, dafs die Wahrheiten des christlichen Glaubens, die Thatsachen der christlichen Geschichte und die Grundsätze des christlichen Lebens viel mehr als bisher zur Darstellung gebracht werden, nicht nur für kirchliche Zwecke, sondern auch für das häusliche und öffentliche Leben. Daher empfiehlt sie auf's Wärmste die direkte Zuwendung von Aufträgen an tüchtige und glaubenstreue Künstler und mifsbilligt auf das Entschiedenste die Vergebung derselben an einen blofsen Geschäftsinhaber oder nicht selbstständig künstlerisch schaffende Kunstanstalts- oder Kunstverlagsbesitzer. Nur in der strengen Befolgung dieses, besonders den Kirchenverwaltungen nicht oft genug zu empfehlenden Grundsatzes kann

sie ein erfolgreiches Mittel zur Hebung der kirchlichen Kunst erblicken.

c) Die Generalversammlung betrachtet die kirchliche Kunst als den wichtigsten Zweig des christlichen Kunstschaffens und empfiehlt für dieselbe das Studium und den engen Anschlufs — auch nach der theologischen und symbolischen Seite hin — an die kirchlichen Vorschriften und an mustergültige Schöpfungen aus der ruhmreichen Vergangenheit der christlichen Kunst. Sie verlangt aber auch bei ihnen die Fähigkeit und das Bestreben, diese Schöpfungen individuell zu benützen und zu verwerthen unter Anwendung solider und erprobter Techniken.

Sie erkennt deswegen für die Kirche ausschliefslich die Thätigkeit selbstständig schaffender Künstler und Kunsthandwerker als berechtigt an und verurtheilt den Fabrikbetrieb vieler sogenannter Kunstanstalten, welche als die schlimmsten Feinde der echten kirchlichen Kunstthätigkeit betrachtet werden müssen. Die Generalversammlung verwirft die Massenerzeugung auf dem Kunstgebiete und warnt alle, die es angeht, durch Anschaffung solcher Erzeugnisse die Kirche zu verunzieren und dazu auch finanziell schwer zu schädigen.

d) Die Generalversammlung spricht allen verständigen Veranstaltungen, die den Zweck haben, der kirchlichen Kunst im Sinne der besten mittelalterlichen Kunstwerke zu neuer Blüthe zu verhelfen, ihre wärmsten Sympathieen aus und bittet namentlich den hochwürdigen Klerus als den zunächst berufenen Wächter über die bezügliche Kunstthätigkeit, sich derselben in diesem Sinne eifrigst anzunehmen.

Resolution 2. (Zeitschrift für christliche Kunst.)

Desgleichen empfiehlt die 43. Generalversammlung die in allgemein anerkannter Weise geleitete »Zeitschrift für christliche Kunst« in Düsseldorf, welche auf Grund der Beschlüsse der Generalversammlungen in's Leben gerufen und seit acht Jahren in hervorragender Weise thätig ist, der Förderung und Unterstützung durch Abonnement und Mitarbeit, und hält es für dringend wünschenswerth, dafs namentlich die hochwürdigen Herren Pfarrer die Zeitschrift für die Pfarrbibliothek anschaffen.

Resolution 3. (Düsseldorfer Bilderverein.)

Die 43. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands empfiehlt unter Anerkennung der langjährigen tüchtigen Leistungen dem katholischen Volke, besonders der hochwürdigen Geistlichkeit auf das Angelegentlichste den Verein zur Verbreitung religiöser Bilder zu Düsseldorf, der sich der lobenden Anerkennung vieler höchsten kirchlichen Würdenträger erfreut. Nur durch thatkräftige Unterstützung derselben vermag er der verderblichen Bilderfabrikation wirksam entgegenzutreten und durch kunstvolle und würdige Darstellung von Werken der guten alten und neuen Meister den Kunstgeschmack und den frommen Sinn des katholischen Volkes zu wecken und zu fördern.

Resolution 4. (Gesellschaft für christliche Kunst.)

Die 43. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands empfiehlt die auf Grund der Resolution der 39. Generalversammlung gebildete „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“, welche sich bestrebt, die christlichen Grundsätze auf dem Gebiete des künstlerischen Schaffens zur Anwendung und Geltung zu bringen, und bittet die Bestrebungen derselben durch Zuwendung von Aufträgen zu unterstützen und zu fördern.

Cl. Frhr. von Heereman.

Die Ausstellung für christliche Kunst in Dortmund.

Die Kunstausstellung bei Gelegenheit der Katholikenversammlung gewann eine besondere Bedeutung dadurch, dafs die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ sich durch eine Kollektivausstellung betheiligte. Diese zeigte im allgemeinen denselben Charakter, wie die bereits in dieser Zeitschrift gewürdigten Jahresmappen; fast überall erkennt man ernstes Streben, welches auch den religiösen Forderungen gerecht zu werden sucht, hier bereits von gutem Erfolg begleitet, dort, namentlich in Bezug auf den christlichen resp. kirchlichen Charakter der Werke, wegen einiger moderner Tendenzen noch recht weit von dem hohen Ziele entfernt. Die Gesellschaft hat eine schwierige Position. In den akademischen Kreisen, denen ihre Künstler fast insgesammt angehören, fällt bei der Beurtheilung eines Werkes der christlichen Kunst der christliche Charakter desselben gar nicht in's Gewicht, ja, die gegenwärtig gefeiertsten Künstler bemühen sich, das Göttliche des Christenthums möglichst in's Menschlich-Alltägliche herabzuziehen. Soviel daher auch die Akademien zur Ausbildung der natürlichen Formensprache der Kunst leisten mögen, so wenig sind sie geeignet, das Empfinden des Künstlers zu verinnerlichen und christlich zu gestalten. Deshalb verdient das Streben der Gesellschaft christliche Künstler zu sammeln und einer echt christlichen Kunst zuzuführen und zu erhalten unsere wärmsten Sympathien. Dafs noch nicht alle in den Ausstellungen und Mappen der jungen Gesellschaft vorgeführten Kunstwerke nach jeder Richtung hin befriedigen, dafs hier und da, zumal bei den für mittelalterliche Kirchen bestimmten, auch gröfsere Mängel hervortreten, ist erklärlich, denn bei dem Bestreben, neue Künstler zu gewinnen, läfst es sich nicht vermeiden, dafs auch solche aufgenommen werden, deren Leistungen, auch in Betreff ihres religiösen Charakters, hinter den unabweisbaren Anforderungen noch weit zurückbleiben.

Den ärgsten Mifsgriff in letzterer Beziehung bezeichnet in der Ausstellung die „Madonna“ von Schuster-Woldau, bei der jede Spur christlichen Geistes fehlt. Noch mehr ist zu bedauern, dafs die Jury das Bild in die neue Mappe aufgenommen hat. Schleibner's „Madonna“ steht auf dem Niveau von Gabriel Max. Possart, der nicht der Gesellschaft angehört, hatte ein „Abendmahl“ ausgestellt, das zwar gut gemalt war, aber nur den Eindruck eines Beduinenmahles machen konnte. Unter den übrigen Bildern befinden sich bedeutende Kunstwerke, die auch den religiösen Charakter meist voll zum Ausdruck bringen. Von Fugel zeigt die Ausstellung grofsartige Kartons, eine meisterhaft komponirte Farbenskizze „Pfingst-

predigt Petri" und ein wirkungsvolles Altarbild „St. Sebastian". Zimmermann's tüchtig gemalte „Anbetung der Hirten" befriedigt als religiöses Kunstwerk nicht ganz. Von Feuerstein sahen wir eine schöne Zeichnung und mehrere Aquarelle, in ihrer anmuthigen, graziösen Weise an Steinle erinnernd. Guntermann's Entwurf zur Bemalung der Friedhofskapelle in München zeigt tüchtiges Können, namentlich in der Komposition. Walker hat in Anlehnung an Grünewald's Manier zwei prächtige Altarflügel gemalt. Feldmann's „Franziskus empfängt die Wundmale" ist fein empfunden; bei desselben grofsem Gemälde „Thomas erkennt den Herrn" bewundert man die Tüchtigkeit und die ernste Auffassung des Malers, wird aber gestört durch die realistisch nüchternen Bauerntypen von Gebhardt's. Nüttgen's schöne „Anbetung der Hirten" zeigt Farbenreiz und frische Auffassung; der Kopf der Muttergottes ist jedoch zu wenig idealisirt; bei der anmuthigen „Madonna im Grünen" sucht der Maler mittelalterliche Formen mit modernem Empfinden zu durchdringen.

In der Plastik war das Hervorragendste Buscher's „Tod des hl. Joseph", namentlich technisch ein Meisterwerk, dabei innig empfunden. Das bedeutende Talent Busch's offenbaren die markige Gestalt des hl. Bonifatius, die „Caritas" mit den köstlichen Kinderfiguren, eine anmuthige, dem Genre zuneigende „Madonna" mit gothischen Motiven u. a. Bradl hat zwei sehr tüchtige Heiligenfiguren im spätgothischen Stile modellirt. Von Schmidt bemerkten wir als neu eine schöne Kreuzabnahme und zwei Reliefs im Stile der italienischen Frührenaissance. Von Miller hat ein kostbares Kruzifix ausgestellt, Bolte in Münster sehr schöne Modellskizzen zu Stationen u. a. Wir bedauerten, dafs die übrigen westfälischen Künstler so wenig vertreten waren.

Der einzige ausgestellte Hochaltar (Entwurf von Rüppel) zeigt bedeutendere Mängel in der Konstruktion. Die architektonischen Entwürfe waren überhaupt grofsentheils schwach. Als tüchtig wären besonders die von Hauberrisser, namentlich der Entwurf für die Kirche in Tutzing hervorzuheben. Unter den Kirchendekorationen dürfte Volk wohl die besten geliefert haben. Gute Glasmalereien hatte Derix ausgestellt, worunter besonders die Restauration eines Fensters der Frührenaissance im Dom zu Xanten erwähnt sei. Aufserdem waren schöne Arbeiten zu sehen von Hertel & Lersch, van Treek, Zettler und Mayer's Kunstanstalt. Unter den zahlreichen meist guten Goldschmiedearbeiten zeichnete sich Brems-Varain aus, der als Prachtstück eines der gröfsten Werke moderner Emaillirkunst, ein Triptychon für die Abteikirche in Prüm ausgestellt hatte, unter den übrigen tüchtigen Firmen ragte namentlich Osthues hervor. Von den Paramenten verdienen wohl die von Ferlings & Keussen ausgestellten hervorgehoben zu werden. — Zu bedauern bleibt noch, dafs manche minderwerthige, ja theilweise unwürdige Fabrikerzeugnisse von sogenannten „christlichen Kunstanstalten" zur Ausstellung zugelassen waren.

Eine besondere Abtheilung der Ausstellung enthielt eine gröfsere Anzahl alter Kunstwerke aus Westfalen, namentlich Goldschmiedekunst. Man konnte den gröfsten Theil des Mindener Domschatzes bewundern und eine ganze Reihe prächtiger Monstranzen, Ciborien, Kelche, Reliquiarien, Kreuze, Rauchfässer und Leuchter. Sehr beachtenswerth waren aufserdem neun Thonreliefs des Jodokus Vredis, darunter zwei mit der alten Bemalung, endlich der Dünwegesche Klappaltar aus Kappenberg, alte Paramente, ein Rochett mit prächtiger venezianischer Spitze und manches andere. Um alle diese Schätze zu würdigen und vielleicht mit den Schöpfungen neuerer Kunst zu vergleichen, bedürften wir eines gröfseren Raumes, als er uns zur Verfügung steht.

Wiedenbrück. Robert Möller.

„Die Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" hat ihre Vorstandssitzung am 22. September, Nachmittags $3^1/_2$ Uhr, zu Bonn im Borromäushause abgehalten. Der Vorsitzende, Freiherr von Heereman, eröffnete dieselbe mit der Angabe, dafs die beiden in der letzten Sitzung dem Vorstande kooptirten Herren Professor Seitz zu Rom und Abgeordneter v. Grand-Ry zu Bonn die Wahl dankend angenommen hätten. Der Schatzmeister, Herr van Vleuten, erstattete sodann den Geschäftsbericht, der nicht ungünstig lautete, aber doch den dringendsten Wunsch hervorrief, es möchte durch einen erheblichen Zuwachs von Abonnenten die Möglichkeit gegeben werden, den Ansprüchen an eine noch gröfsere Anzahl und noch feinere Ausführung der Illustrationen zu genügen.

An diese Vorstandssitzung schlofs sich unmittelbar die Generalversammlung der Inhaber der Patronatsscheine an, in welcher zunächst der Schatzmeister wiederum über die finanziellen Verhältnisse berichtete, die erfreulicherweise noch nicht genöthigt haben, den Patronatsfond anzugreifen, obwohl in der Ausstattung der Zeitschrift nichts unterlassen ist, was geeignet erschien, sie interessant und lehrreich zu gestalten. In dieser Beziehung hob der Vorsitzende mit warmer Betonung hervor, dafs der Redakteur, Herr Domkapitular Schnütgen, auch im abgelaufenen Geschäftsjahre die Vervollkommnung der Zeitschrift ganz besonders sich habe angelegen sein lassen durch Beschaffung einer grofsen Anzahl hervorragender Aufsätze aus dem Gebiete der Kunstphilosophie, der Kunstgeschichte und des praktischen Kunstschaffens, so dafs dieselbe das hohe Ansehen, welches sie längst nach Inhalt und Form überall geniefse, noch beständig steigere, obgleich sie sich fest behaupte in der ernsten und strengen Richtung, der sie von Anfang an gefolgt sei, unwandelbar festhaltend an ihrem ursprünglichen Programm, welches Anschlufs an das Mittelalter fordere, auch in Bezug auf die Tiefe seiner religiösen Auffassung und die Innigkeit seiner künstlerischen Empfindung. Alle Verlockungen zur Abschwächung, mochten sie aus den verweltlichten Kreisen naturalistischer Kunstbestrebungen, oder aus vereinzelten Lagern neologischer Anschauungen ertönen, seien erfolglos geblieben, und der Redakteur dürfe die Zuversicht hegen, dafs auf dem Gebiete seiner idealen, zumal die kirchliche Kunstthätigkeit betreffenden Grundsätze der ganze Vorstand hinter ihm stehe in völliger Uebereinstimmung und mit dem Wunsche, dafs er so ernst, konsequent und vornehm wie bisher die Zeitschrift weiterführen möge.

Bücherschau.

Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. Beschrieben von A. v. Oechelhäuser. Zweiter Theil mit 16 Tafeln. Heidelberg 1895, Verlag von Gustav Köster.

Von den illuminirten Kodizes der Heidelberger Universitäts-Bibliothek, unter denen bekanntlich die Denkmäler der deutschen Litteratur von ganz besonderer Wichtigkeit sind, hat der Verfasser bereits im Jahre 1887 angefangen, die bedeutsamsten in chronologischer Reihenfolge und unter Beigabe von zum Theil farbigen Tafeln zu veröffentlichen. Der I. Theil behandelt 10 Kodizes des IX. bis XII. Jahrh., unter denen die Evangelienharmonie Otfried's der älteste, der Liber Scivias der jüngste ist, und 18 vortrefflich ausgeführte Tafeln liefern die Illustrationen.

Der II. Theil beschäftigt sich mit 17 Handschriften des XIII. Jahrh., unter denen „der Wälsche Gast" die erste Stelle behauptet, und mit 18 Kodizes des XIV. Jahrh., von denen die bekanntlich 1888 nach Heidelberg aus Paris zurückgeführte Manesse-Liederhandschrift bei weitem die werthvollste ist. In 12 Lichtdruck- und 4 Farbentafeln (aus dem Manesse-Kodex) bestehen die Bilderproben. Jede Handschrift wird in Bezug auf die kunsthistorische Bedeutung ihrer Miniaturen geprüft, die in theilweise sehr reichen, auch figurirten Initialen bestehen, bis auf die beiden obengenannten Hauptwerke mit ihren zahlreichen Gruppendarstellungen, die im „Wälschen Gast", 106 an der Zahl den Rand verzieren, im Manesse-Kodex als 137 Tafeln die Lieder begleiten. Ihnen wendet der Verfasser hauptsächlich die Aufmerksamkeit zu, indem er jeder einzelnen Darstellung eine eingehende Beschreibung und Erklärung widmet, an welche gründliche Erörterungen über Ursprung, Urheber, Stellung in der Kunstgeschichte, Parallelen u. s. w. sich anschliefsen. Die schwierigen, weil zumeist Allegorien (wie Tugenden und Laster) versinnbildenden, daher etwas ungefügigen und zumeist nur durch die beigefügten Schriftzettel verständlichen Illustrationen im „Wälschen Gast" werden auf den Schlufs des XIII. Jahrh. und auf die Hand eines geschickten Dilletanten zurückgeführt. In den Bildern des Manesse-Kodex, von denen die den Grundstock bildenden 110 Tafeln in den beiden ersten, die anderen 27 in den beiden folgenden Jahrzehnten des XIV. Jahrh. entstanden sind, erkennt der Verfasser vier verschiedene Hände, die auch als eigentlichen Künstlern angehörige nicht betrachtet werden können. Jedem Liede entspricht eine Tafel, welche den zumeist mit Namen bezeichneten und mit Wappen versehenen Urheber in einer seiner Liebhabereien darstellt, im Kampfe, auf der Jagd, beim Spiel, namentlich in Gesellschaft der Geliebten u. s. w. Die künstlerische Würdigung dieser Tafeln, die mithin als eigentliche Illustrationen nicht bezeichnet werden können, wird sehr eingehend geführt, nicht minder die Darlegung ihres Verhältnisses zu den übrigen illustrirten Minnesänger-Handschriften, als welche vornehmlich die Weingartner-Handschrift, wie das Nagler'sche und Tross'sche Fragment in Frage kommen, aus denen je eine Abbildung beigefügt wird. Die Annahme einer Urhandschrift als gemeinsame Quelle erscheint wohlbegründet. Tracht, Geräth und Wappen spielen im Kodex eine so hervorragende Rolle, dafs der Verfasser sie mit Recht einer umfänglichen Prüfung unterwirft, die reich ist an sehr beachtenswerthen Resultaten, wissenschaftlichen und selbst praktischen, denn selbst der im mittelalterlichen Geiste schaffende Dekorationsmaler findet hier in Bezug auf Zeichnung und Färbung vielfache kostbare Ausbeute. Für alle diese reichen Gaben sei dem Verfasser auf's Beste gedankt und Mufse gewünscht für die baldige Vollendung des III. Theiles! H.

Die Bücherliebhaberei (Bibliophilie — Bibliomanie) am Ende des XIX. Jahrhunderts. Von Otto Mühlbrecht. Berlin 1896, Puttkamer & Mühlbrecht. (Mk. 6.—.)

Der Verfasser erhebt nicht den Anspruch, etwas wesentlich Neues zu bieten. Da es ihm vornehmlich darum zu thun ist, mit dem Inhalte der im vorigen Jahre in Bordeaux beziehungsweise in London erschienenen Schriften von Brunet u. Roberts bekannt zu machen, welche sich mit der in Frankreich und England sehr verbreiteten, durch mehrfache Vereinigungen geförderten Bücherliebhaberei beschäftigen. Viel weniger ist bisher diese Liebhaberei in Deutschand eingeführt, wo es an Vereinen zur Pflege derselben vollständig fehlt, defswegen auch an orientirenden Werken. Es war daher der Gedanke, ein solches anzulegen, ein durchaus glücklicher und für die erste Auflage mag deshalb dieser kompilatorische Versuch genügen. Derselbe beschränkt sich nicht darauf, auf Grund der beiden obigen Schriften die Bücherliebhaberei in England und Frankreich (nebenbei auch in Holland) zu behandeln, sondern er liefert auch die Vorbedingungen zu deren Beurtheilung, indem er über die „geschichtlichen Grundlagen", also über die Erfindung der Buchdruckerkunst und deren Entwickelung in den einzelnen Ländern informirt und in die „spezielle Bücherliebhaberei", also in die Einzelheiten des Druckes, der Ausstattung, des Einbands, der Schicksale u. s. w. einführt. In dem die Hälfte des Buches umfassenden Anhang bietet die „Bibliographie für Bücherliebhaber", ein alphabetisches Verzeichnifs der Drucker bis zum Jahre 1500, ein chronologisches Verzeichnifs der Druckorte bis zum Jahre 1830, also eine Zusammenstellung sehr schätzenswerther Notizen. Mancherlei Ergänzungen stellt der Verfasser für die zweite Auflage in Aussicht, sie werden vornehmlich die deutschen Verhältnisse zu berücksichtigen, besonders einen Ueberblick über die Geschichte der Bücherliebhaberei in Deutschland zu geben haben. Der ersten Auflage ist daher schon aus diesem Grunde ein schneller Absatz zu wünschen. D.





Abhan[illegible]

Die G[illegible]se in der Marien[illegible] in Lübeck.

Mit Lichtdruck (Tafel VII[illegible]

[U]nter den Sehenswürdigkeiten der Lübecker Marienkirche entzog sich bis vor Kurzem ein Gemälde den Augen vieler Besucher, das gewiß [illegible] en Beachtung wert w[illegible]. Es hing [illegible] eist verschlossenen Kapelle unter der [illegible] Orgel, und der kleine Raum und das [illegible] Licht ließen auch nicht einmal [illegible] graphische Aufnahme zu. Schon la[illegible] Farbe zu sehr ausgetrock[illegible] und fiel [illegible] Stücken von der Holzunterlage [illegible] Ausbesserung der nackten Stellen [illegible] aler Milde 1847 hielt den Verfall [illegible] endlich vor Kurzem schritt man [illegible] neren Befestigung der Farbe und [illegible] der schadhaften Stellen [illegible] Joh. Nöhring glücklich beendet wa[illegible] Bild an einem günstigeren und [illegible] Ort, im südlichen Teil des Chor[illegible] angebracht, und es wu[rde] nun auch [illegible] tographie möglich, wie sie der beig[illegible] Reproduktion zu Grunde liegt. Vielleich[illegible] so leichter ein Urteil zur näheren [illegible] des Bildes.

Der [illegible] der Darstellung ist ein im fünfzehn[illegible] hundert sehr beliebter, die Greg[illegible]. Das Bild ist mit Oelfarben auf [illegible] Kreidegrund gemalt, hat 2,50 m [illegible] 2,57 m Breite und steckt noch in dem [illegible] Rahmen, über dem sich oben [illegible] Schutzdach vorneigt [illegible] drei [illegible], von Kreuzblumen bekrönten Kielb[ögen].

[illegible] Geschichte des Bildes etwas zu er[illegible] liegt es nahe, Erwähnungen [illegible] suchen, [illegible] Beziehung zu einer der Heiligen-leichnam[illegible] stehen. Denn die Grego[illegible] ein Hauptdarstellungsobjekt [illegible] Stiftungseifer der Frohnleichnamsb[illegible] aften im fünfzehnten Jahrhundert.

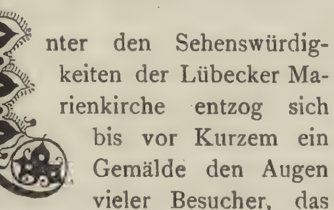


Die [illegible] in der Marienkirche in Lübeck.

Abhandlungen.

Die Gregorsmesse in der Marienkirche in Lübeck.

Mit Lichtdruck (Tafel VII.)



Unter den Sehenswürdigkeiten der Lübecker Marienkirche entzog sich bis vor Kurzem ein Gemälde den Augen vieler Besucher, das gewifs einer gröfseren Beachtung werth war. Es hing in der meist verschlossenen Kapelle unter der grofsen Orgel, und der kleine Raum und das ungünstige Licht liefsen auch nicht einmal eine photographische Aufnahme zu. Schon lange war die Farbe zu sehr ausgetrocknet und fiel in grofsen Stücken von der Holzunterlage herunter, eine Ausbesserung der nackten Stellen durch den Maler Milde 1847 hielt den Verfall nicht auf, und endlich vor Kurzem schritt man zu einer gründlicheren Befestigung der Farbe und zur Restaurirung der schadhaften Stellen. Nachdem dies durch Joh. Nöhring glücklich beendet war, wurde das Bild an einem günstigeren und sichtbareren Ort, im südlichen Teil des Chorumganges wieder angebracht, und es war nun auch eine Photographie möglich, wie sie der beigefügten Reproduktion zu Grunde liegt. Vielleicht findet sich so leichter ein Urteil zur näheren Bestimmung des Bildes.

Der Gegenstand der Darstellung ist ein im fünfzehnten Jahrhundert sehr beliebter, die Gregorsmesse. Das Bild ist mit Oelfarbe auf Eichenholz mit Kreidegrund gemalt, hat 2,50 m Höhe, 3,57 m Breite und steckt noch in dem ursprünglichen Rahmen, über dem sich oben ein gothisches Schutzdach vorneigt mit drei gedrückten, von Kreuzblumen bekrönten Kielbogen.

Um über die Geschichte des Bildes etwas zu erfahren, liegt es nahe, Erwähnungen zu suchen, die in Beziehung zu einer der Heiligenleichnamsbrüderschaften stehen. Denn die Gregorsmesse bildete ein Hauptdarstellungsobjekt für den Stiftungseifer der Frohnleichnamsbrüderschaften im fünfzehnten Jahrhundert, und Brüderschaften dieses Titels waren gerade in Lübeck sehr zahlreich vorhanden.[1]) Aus sämtlichen andern sieben Kirchen Lübecks haben wir Erwähnungen und Daten der betreffenden Fraternitäten, nur gerade in der Marienkirche ist keine solche Notiz vorhanden; in dieser Richtung ist also kein Anhalt zu finden.

Zuerst wird das Bild im Jahre 1666 durch Konrad von Hövelen erwähnt als „das alte mit alten Bildern künstlich gemalete Stükke dran ein Vohrbild mit zwei Ohren zu sähen.“[2]) Der Kopf des alten Bischofs rechts in ungewohnter voller Vorderansicht mit dem Kneifer machte es also zu einer Art Curiosität. In den vereinzelten Erwähnungen späterer Schriftsteller wird es ebenso kurz abgefertigt, und noch 1823 heifst es in den „Merkwürdigkeiten der Marienkirche“: „Besonders schön ist der Ausdruck in den Köpfen, vorzüglich eines alten lesenden Mannes mit der Brille, der aus jedem Standpunkte das volle Gesicht zeigt, so wie die feine Arbeit eines Spinngewebes an einem Fenster in der oberen rechten Ecke.“[3]) Spinngewebe und Spinne, auch jetzt noch oben rechts neben der Thür vorhanden, werden den Meisten wohl nur mit dem Glase sichtbar sein. Zum ersten Mal wird hier auch ein Malername genannt, nämlich „Michael Wohlgemuth“, der ganz willkürlich gewählt war, sich dann aber durch manche spätere Erwähnungen weiterschleppte.

Aus all' diesem erfahren wir also nichts, es bleibt uns nur die Betrachtung des Bildes selbst übrig.

In einem Raum, der den Eindruck einer freundlichen kleinen gothischen Schlofskapelle macht, mit Glasbildern der Apostel in den Fenstern und mit einer Thür, die ins Freie blicken läfst auf die Kirche und die Wohnhäuser des Ortes, drängt sich die Schaar vornehmer Geistlichen, die der Messe des Papstes beiwohnt.

---

[1]) Vergleiche Adolf Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530. 1890. S. 19 a.

[2]) Kunrat v. Hövelen, Lübecks Herrlichkeit 1666. S. 52.

[3]) Merkwürdigkeiten der Marien- und Dom-Kirche in Lübeck. 1823 bei G. C. Schmidt S. 16.

Der heilige Gregor I. in karminrother Brokatkasel kniet auf einem reichen Teppich, der über die bunten Marmorfliesen gebreitet ist, vor dem Altar im Gebet. Sein Haupt umgibt ein lichter Strahlenkranz. Zwei Diakonen hinter ihm in Dalmatika von gleicher Farbe halten das untere Ende seiner Kasel und die Tiara. Etwas weiter rechts kniet ganz en face der schon erwähnte Bischof, der mit einem Kneifer auf der Nase ausgerüstet, den Text aus einem Buch nachliest. Neben ihm folgen im Zuge drei Bischöfe mit der hohen Mitra und mit reichen Pluvialien bekleidet, deren violetter und grüner Stoff von breiten Goldborten umsäumt ist. Den Schlufs bilden drei Cardinäle, von denen der vorderste durch sein schwarzes Gewand, unter dem allerdings zinnoberrothe Unterärmel sichtbar werden, wohl als Mitglied eines Ordens gekennzeichnet ist. An den Seiten des Altares hält links ein Geistlicher im weifsen Chorhemd Kerze und Räucherfafs, rechts ein anderer vornehmeren Ranges das Vortragekreuz. Neben ihm schaut ein langbärtiger Kopf aus einer Dominikanerkapuze, vielleicht der des Grofsmeisters oder eines Cardinals des Ordens, denn die rothe Kappe, die unter der Kapuze, und die violetten Aermel, die unter der Kutte erscheinen, erheben ihn über den Rang eines gewöhnlichen Ordensgeistlichen. Ganz in der Ecke steht der einzige Laie auf dem Bilde, ein grofser bartloser Mann mit krausem braunen Haar, bekleidet mit einem grünen Rock, der vorne offen ist und ein rothes Wamms durchscheinen läfst. Im Gürtel schimmert ein weifser Messergriff; in der rechten Hand hält er den Pfauenwedel, in der linken eine geschlossene Schriftrolle. Keiner von all' den Anwesenden scheint das Wunder zu bemerken, das den Augen des Papstes allein sichtbar wird. Nur er erblickt den blutenden Körper Christi, der mit der Dornenkrone auf dem Haupte vor ihm auf dem Altar erscheint, mit einem schwermüthigen Blick auf die Versammlung schaut und das Blut seiner fünf Wunden in den Kelch zu seinen Füfsen fliefsen läfst. Sein Körper hebt sich ab von dem weifsen Tuch, welches die Rückwand des Altares bedeckt und mit sämmtlichen Zeichen der Passion bemalt ist, und im Hinweis auf das Leiden entrollen auf dem darunter sichtbaren Predellenbilde Propheten ihre Spruchbänder.

Vielleicht spiegelt sich die Erscheinung wieder in dem Entzücken des Papstes, denn der Dominikaner blickt wie spähend auf den Altar, aber er scheint nichts zu entdecken, und auch die Blicke einiger anderer, die in dieser Richtung gehen, verrathen kein Erstaunen.

Ebenfalls seine Aufmerksamkeit nur dem Papste zuwendend kniet links im Vordergrund ein Geistlicher, dessen Tonsur von krausem grauen Haar umgeben ist, und dessen rasierter Vollbart dem ganzen Untergesicht einen weifsen Schimmer verleiht. Das scharfe Profil zeigt eine ziemlich zurücktretende lange Stirn, einen tiefen Einschnitt über der Nase mit Höcker, eine lange Oberlippe und einen geöffneten Mund. An der Schläfe neben dem kleinen hellgrauen Auge, das dicht unter den Brauen liegt, schimmern die blauen Adern durch die helle Hautfarbe hindurch. Schon seine getrennte Stellung legt es nahe, in ihm den Stifter des Bildes zu sehen; die Annahme wird aber dadurch noch berechtigter, dafs wir hinten auf dem Clipeus seines Mantels an deutlich demonstrativem Platze das Wappen einer Lübecker Familie angebracht finden. Es ist das Wappen der Familie Greverade: auf schwarzem Grund eine halbweifse, halbrothe fünfblättrige Rose und darüber zwei grüne Kränze mit entsprechend fünf weifsen und fünf rothen Blüten, das Wappen also derselben Familie, welcher auch die Stiftung des grofsen Memlingschen Kreuzigungsaltares im Lübecker Dom zugeschrieben wird. Dasselbe Wappen findet sich viel versteckter noch wiederholt am Rückentheil der päpstlichen Kasel und aufserdem dreimal am Schutzdach des Bildes.[4])

Von Geistlichen der Familie Greverade gegen die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts — denn um diese Zeit mufs das Bild dem Stil nach entstanden sein — ist aber nur einer bekannt, nämlich Adolf Greverade. Er war Presbyter in Löwen, bekam 1497 das Kanonikat beim Lübecker Domkapitel und starb 1501 in Löwen.[5]) 1494 stiftete er mit seinem

[4]) Dafs das Wappen der Greverade hier angebracht sei, bemerkt schon 1729 v. Melle in seiner Lubeca Religiosa, Ms. im Lübecker Staatsarchiv, S. 192.

[5]) Vergleiche G. W. Dittmer: Die Lübeckische Familie Greverade und Warneböke im 16. Jahrhundert. Lübeck 1859, S. 8. — Herr Staatsarchivar Professor Hasse in Lübeck machte mich noch auf das im Archiv befindliche Testament des Adolf Greverade von

Bruder Heinrich zusammen eine Vicarie in der Marienkirche in der von dem damaligen Bischof Dietrich Arndes neuerbauten Kapelle unter dem nördlichen Thurm. In dieser Kapelle nun, die in der späteren Zeit die verschiedenen Namen der Greveradenkapelle, der Marien- oder der heil. Kreuzkapelle trug, hing auch am Anfang unseres Jahrhunderts die Gregorsmesse,[6]) die später in die benachbarte Kapelle übertragen wurde. Sie konnte aber nicht für den ursprünglichen Hauptaltar jener Kapelle bestimmt sein, denn das dorthin gehörige Altarbild ist uns noch erhalten in dem Diptychon mit der Kreuzigung und dem Tod Mariae, welches jetzt im Chorumgang der Marienkirche hängt [7]). Dasselbe war ebenfalls früher in der Greveradenkapelle, ist mit dem Datum 1494 bezeichnet, dem Jahre der Stiftung der Vikarie, und zeigt auf seiner Aufsenseite den Crucifixus, Maria, den Evangelisten Johannes und S. Hieronymus, also gerade diejenigen Heiligen, zu deren Ehren die Kapelle 1493 geweiht wurde, wie uns die gleichzeitige Inschrift am Eingangsgitter sagt: „*Anno dni MCCCCXCIII dominica reminiscere consecrata est hec capella per (—) dnm dnm theodericum arndes episcopum lubicensem in honorem sancte crucis beate virginis marie iohannis apostoli et evangeliste et beati ieronimi confessoris.*“

Wir haben ferner keinen Beleg dafür, dafs die Gregorsmesse ursprünglich überhaupt in dieser Kapelle angebracht war, denn, wenn sie auch im Anfang dieses Jahrhunderts dort hing, so sah sie doch Konrad von Hövelen, der im siebzehnten Jahrhundert die Sehenswürdigkeiten der Kirche beschreibt, im südlichen Teil des Chorumganges. Das Einzige also, was mit einer gewifsen Sicherheit anzunehmen ist, besteht darin, dafs das Bild im Auftrag des Kanonikus Adolf Greverade, der 1501 in Löwen gestorben ist, gemalt worden ist.[8]) Nun gibt es aber eine Urkunde vom 6. September 1504, nach welcher, wie Herr Staatsarchivar Professor Hasse mir mittheilte, Bischof Dietrich den Testamentarien des verstorbenen Adolf Greverade noch eine andere Vikarie bestätigte am Altar der vierten nördlichen Kapelle der Marienkirche, und es wäre sehr wohl möglich, dafs die Tafel für diese Kapelle bestimmt war. Sie wäre in diesem Falle gleichzeitig angebracht worden mit dem Memling im Dom. Denn auch dieser ist nicht vor 1504 an seinen Bestimmungsort gekommen, obgleich die Jahreszahl unten am Rahmen 1491 lautet. Es geht dies aus einer Notiz hervor, die jetzt im Oldenburgischen Haus- und Centralarchiv gefunden worden ist, und die mir durch Herrn Professor Hasse in Lübeck, der wegen der Familie Greverade dort Erkundigungen eingezogen hatte, freundlichst mitgetheilt wurde. Dort heifst es in Bezug auf den Dom: „*Testamentarii quondam Adolphi Greveraden canonici Lubecensis Lovanii hic extra partes defuncti fundaverunt unam vicariam in capella ad hoc eis concessa in parte Aquilonarii, quam emendabunt resarcient et dilatabunt cum nova preciosa tabula* . . .“ (Mscr. Lüb. A. 17, fol. 88, Nr. 65.) Ueber die bischöfliche Bestätigung dieser Stiftung am 30. April 1504 ist dort ebenfalls die Urkunde vorhanden (Mscr. Lub. A 5, Registr. capit. V, Nr. 10), die uns auch die Titelheiligen St. Johannes Baptista, St. Hieronymus, St. Blasius und St. Egidius nennt, wodurch es zur Sicherheit wird, dafs das Bild von Memling, welches die Gestalten eben dieser vier Heiligen auf den Flügeln zeigt, mit der „*nova preciosa tabula*“ identisch ist.

Ebensowohl aber, wie der Memling schon längere Zeit vor der Schenkung gemalt war, kann auch die Gregorsmesse schon vor 1504 vollendet gewesen sein. Wo hat sie aber der Kanonikus Greverade malen lassen? In Lübeck oder vielleicht in seiner zweiten Heimath Löwen? Um eine Antwort bleibt uns nur das Bild selbst zu befragen übrig.

Verglichen mit den gleichzeitigen Werken der Lübecker Schule zeigt es mit keiner der bekannten Schöpfungen genügende Verwandtschaft, um es bestimmt einer der Gruppen einzuordnen. Besonders nahe liegt es, eine Vergleichung mit der besten einheimischen Gruppe anzustellen, die durch Werke von 1484—1501 in Lübeck repräsentirt wird, an deren Anfang der Altar der Maler aus der Katharinenkirche, jetzt im

1484 aufmerksam, das aber nichts enthält, was mit der Stiftung des Bildes in Zusammenhang stehen könnte.

[6]) Merkwürdigkeiten der Marienkirche a. a. O.

[7]) Abbildung bei Goldschmidt a. a. O. Tafel XV.

[8]) Man könnte auch in dem einzigen Laien mit dem Pfauenwedel das Portrait eines Stifters vermuthen und in der Rolle in seiner Hand eine Stiftungsurkunde sehen. Es müfste dies dann schon einer der Neffen Heinrich und Adolf des Kanonikus Greverade sein, denn für seinen Bruder Heinrich ist offenbar der Altersunterschied der Beiden zu grofs.

Museum,[9] an deren Schlufs das Diptychon der Marienkirche mit der Kreuzigung und der Anbetung der drei Könige steht.[10] Aber auch hier springen zunächst die Unterschiede in die Augen. Während in der Lübecker Gruppe die Köpfe, besonders die der Greise weichlich behandelt sind, hat der Maler der Gregorsmesse ihnen scharfe knochige Gesichter gegeben. Er bringt eine Zusammenstellung meist unsympathischer Typen mit langer Nase, stark herausgezogenem Kinn und eingefallenen Backen. Auch die Behandlung der Hände ist eine ganz andere, sie sind knochiger, grauweifs mit weit zurückgehenden Nägeln. Noch stärker aber fällt neben den Lübecker Werken die Lebensgröfe der Figuren auf, die in Tafelbildern bis dahin aufser bei wenigen Einzelheiligen auf der Aufsenseite von Altarschreinen in Lübeck nicht vorgekommen war, und aufserdem die helle Färbung, besonders in den blassen Fleischtönen mit leichten Schatten.

Wenden wir uns von Lübeck ab und suchen in den Niederlanden, so finden wir in den beiden letztgenannten Eigenschaften besondere Eigenthümlichkeiten des Quintin Massys wieder, und an dessen Kreis erinnert noch spezieller die Gestalt des Dominikaners links hinter dem Altar. Die Daumen mit dem breiten Endglied sind für ihn charakteristisch, und ebenso solche in seitlicher Verkürzung gesehene Hände mit gekreuzten Fingern, wie der Geistliche sie über die Augen hält. Auch die Vorliebe für durchsichtige Schleier wie sie über den Schultern des vorderen Diakons und als Ueberhang über das Gewand des Geistlichen mit dem Vortragekreuz angebracht sind, entspricht Massys'schen Neigungen. Es kann nun nicht die Rede davon sein, das Bild Massys zuzuschreiben, auch fällt es ein Jahrzehnt früher als die uns bekannten Werke Quintins, aber gerade dieses Zusammenfallen Massys'scher Eigenthümlichkeiten mit einer etwas älteren Stufe der Formenbildung und mit einigen Einzelheiten, die mehr an die niederländischen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts anklingen, wie der Mann mit dem Pfauenwedel hinter dem Altar an Memling, könnten dazu führen, den Maler der Gregorsmesse in den Kreis zu versetzen, in dem die Anfänge der Massys'schen Kunst liegen, Damit würde nicht übel übereinstimmen, dafs der Stifter des Bildes in Löwen ansässig war, derselben Stadt, in welcher Massys geboren wurde und vielleicht seine uns noch nicht aufgeklärte Jugendzeit verbrachte, für welche er aber jedenfalls eins seiner Hauptwerke schuf.

Nach einem belgischen Maler der Zeit, dem infolge ähnlicher Werke auch das unsere zuzuschreiben wäre, sehen wir uns aber vergeblich um, und bei näherem Studium werden die Zweifel, ob wir es wirklich mit einem niederländischen Maler zu thun haben, wieder gröfser. Es fehlt die letzte Vollendung, die feinere Durchführung, die wir in den Niederlanden bei einem so anspruchsvollen Werk erwarten, es mangelt den Figuren auch an wirklichem tiefgehendem Ausdruck. Kopftypen, wie der des Geistlichen ganz links mit dem Rauchfafs finden sich, wenn man erstmal von der verschiedenen Behandlung und den gröfseren Dimensionen absieht, doch ähnlich in Lübecker Bildern der schon erwähnten Gruppe. An diese mahnt auch die Buntfarbigkeit, die überreiche Verwendung gemusterter Stoffe und Teppiche, die in den Niederlanden gegen die Wende des Jahrhunderts schon aufhört, beliebt zu sein, in Lübeck aber sehr geschätzt war. Decken mit ganz ähnlicher Zeichnung wie auf derjenigen vor dem Altar der Gregorsmesse befinden sich auch auf dem Lübecker Tod der Maria in der Marienkirche. Und schliefslich entspricht, worauf mich Herr Nöhring aufmerksam machte, die Kirche, welche man durch die Thür erblickt, der Lübecker St. Petrikirche ziemlich genau. Das alles würde also wiederum nach Lübeck weisen, und ein Ausweg bietet sich uns nur, wenn wir annehmen, dafs ein Lübecker Maler seine Ausbildung in Löwen oder auch vielleicht in dem nahen Antwerpen, das sich ja mit Löwen um die Jugendzeit Massys streitet, gefunden hat, und dafs er dort als Landsmann die Gunst des Adolf Greverade erwarb und für ihn das Bild entweder dort oder nach seiner Rückkehr nach Lübeck ausführte. Doch damit mufs man den Vermuthungen ein Ende machen und abwarten, ob sich in Zukunft bessere Aufschlüsse finden werden.

Berlin. Adolph Goldschmidt.

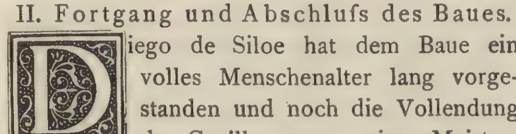
[9] Abbildung bei Goldschmidt a. a. O. Tafel XIV.

[10] Abbildung ebendort Tafel XVII und XVIII.

Die Kathedrale von Granada und ihr Baumeister.

(Schlufs.)

II. Fortgang und Abschlufs des Baues.



Diego de Siloe hat dem Baue ein volles Menschenalter lang vorgestanden und noch die Vollendung der Capilla mayor, seines Meisterwerks, erlebt. Während dieser Jahre hat er viele talentvolle Schüler und einen Nachfolger gebildet, und der Plastik und Baudekoration Granadas seinen Stempel aufgedrückt.

Oben an dem Triumphbogen steht auf einer Tafel *ANNO 1552*: das Jahr seiner Einwölbung. Sieben Jahre später war die Kuppel geschlossen: am 17. August 1560 begann unter ihrem Riesenbaldachin der Altardienst. Sonst rühren noch von Siloe her: die Mauern und Portale der Nordseite und deren Kapellen, die Grundmauern des Thurmes und der anstofsenden Theile der Fassade. Südwärts lehnte sich das Langhaus an die Capilla Real und die Moschee. Danach wird der untere Raum der Kirche seit Mitte des Jahrhunderts in Gebrauch gewesen sein. Dagegen hat es mit der Fertigstellung der Hochtheile noch anderthalb Jahrhunderte gedauert. Im Scheitel des südlichen Querschiffs steht 1614, in dem des nördlichen 1637. Ja die Pfeiler und Gewölbe des Langhauses sind erst Ende dieses Jahrhunderts errichtet und geschlossen worden, zuletzt die Vierung, nachdem die anfangs versuchte kleine Kuppel mifslungen war. Die von Alonso Cano entworfene Fassade verräth in ihren eleganten Reliefs französischen Ursprungs diese letzte Zeit; ihre drei mächtigen Blendbogen sollten nach dem ursprünglichen Plan Siloe's in drei und vier Geschosse getheilt und mit Säulen verziert werden. Der wenigst glückliche Italianismus Siloe's war die isolirte seitliche Stellung des Glockenthurmes (dem übrigens ein Pendant bestimmt war), ganz im Widerspruch mit dem spanischen Geschmack, der auch in den modernen Jahrhunderten, und gerade hier in den verwandten und benachbarten Kathedralen von Malaga und Jaen, die Verschmelzung des Thurmpaares mit der Fassade beibehielt.

Aber diese lange Baugeschichte zu verfolgen, würde deutschen Lesern die Geduld fehlen, obwohl manche auch sonst bekannte Namen, wie der Alonso Cano's, hier vorkommen; einiges jedoch aus den Tagen des ersten Baumeisters möge hier noch Platz finden.

Bei den bekannten Gepflogenheiten spanischer Finanzwirthschaft, bot ein Riesenbau wie dieser Schwierigkeiten, die man anderwärts nicht so kennt. Manche wunderliche Geschichten haben die alten Papiere verrathen. Gerade als man zur Einwölbung der Kuppel schreiten wollte, war Ebbe in der Kasse, und man entschlofs sich, bei dem Kapitel von Toledo eine Anleihe von 9—10000 Dukaten aufzunehmen; dabei hat der Baumeister mit allem was er an Baarem und hypothekirbaren Immobilien besafs, Bürgschaft leisten müssen. Ein andermal machten die Arbeiter (Oktober 1553) einen Ausstand; der alte Meister trat auf ihre Seite, weil sie wirklich bei den gestiegenen Preisen von dem bisherigen Lohn nicht mehr leben konnten. Das Kapitel, aufgebracht über die Nichtachtung seiner Autorität, suspendirte die Arbeit und verbot dem Baumeister den Verkehr mit seinen Leuten, nur mit den Rissen dürfe er sich beschäftigen. Dieser Strike währte indefs nur vier Tage.

Dagegen hatte man bereits im ersten Jahrzehnt, als die Mauern sich kaum bis zum ersten Gesims erhoben haben konnten, an der Nordseite des Langhauses und Querschiffs zwei überaus reiche Portalbauten aufgerichtet: das des hl. Hieronymus (an dem ein Täfelchen die Zahl 1532, ein anderes auf dem oberen, viel später zugesetzten Theil, 1639 trägt); und die *puerta del perdon* (1537) (s. Abbildg. 5). Dazu kommt noch die aus der letzten Kapelle des Umgangs rechts in die Sakristei führende Thür (1534).

Die *puerta del perdon* liegt dem gothischen Prachtportal der Capilla Real gerade gegenüber: der Baumeister mufste zeigen, dafs die *obra al romano* es auch, was virtuoses Spiel mit dem harten Stoff und malerischen Reiz betrifft, mit der entthronten Gothik aufnehmen könne. Der Aufbau dieser Pforte erinnert auffallend an das Südportal an Karl V. Palast auf der Alhambra, das der Genueser Niccolò da Corte seit 1537 in edlem lombardischen Stil ausführte; augenscheinlich wollte Siloe dessen für andalusischen Geschmack vielleicht etwas strenge Enthaltsamkeit im Ornamentalen durch seine

grotesken Phantasien in Schatten stellen. Jedenfalls wollte er sein Bestes geben: man hat sie sein Meisterstück genannt; es ist die einzige Arbeit, die er auch mit seinem Namensanfangsbuchstaben bezeichnet hat. Das mehrmals wiederkehrende Täfelchen mit dem S kann als die Signatur des Architekten für den ganzen Bau betrachtet werden.

Die Komposition füllt die Wandfläche zwischen zwei Strebepfeilern, deren Stirn eine prachtvolle heraldische Dekoration, die Wappen des Kaisers und der Reyes Católicos ziert. Die Schafte der flankirenden korinthischen Säulen zieren Fruchtgewinde, daran das Täfelchen mit der kaiserlichen Devise *Plus ultra.* Die zwei grofsen Zwickelfiguren, der Glaube und die Gerechtigkeit (sie halten die Inschrifttafel), beglaubigen den Baumeister auch als geistvollen Bildhauer. Die Züge dieser Allegorien sind sehr lebendig, ja individuell, die Stellungen, die Drapirung mit der leichten Chlamys naturalistischer, als man von einem Architekten erwarten sollte. —

Man fing hier also an mit dem, was sonst bis zuletzt verspart zu werden pflegt. Aber da die damaligen Bauherrn gewifs nicht hoffen konnten, ihre Kathedrale fertig zu sehen, auch die nächstfolgenden Geschlechter nicht, so wünschten sie wenigstens sich zu erfreuen an dem luxuriös gestochenen Dedikations- und Titelblatte des Buches, von dem noch kein Bogen gesetzt war. Es war zugleich ein aller Welt lesbares Zeugnifs, dafs sie in ihrem Architekten den rechten Mann gefunden hatten. Ein glücklicher Gedanke ohne Zweifel, denn was hätten wir erhalten, wenn hier das XVII. Jahrh. zum Wort gekommen wäre.



Abbild. 5. Die Kathedrale von Granada. Puerta del perdon.

Man kann sich den Eindruck vorstellen, den diese Portalbauten Siloe's am Fufs der Alhambra machten. Bald sah er sich von einer Schaar gewandter Nachahmer umgeben. Noch heute spielen diese plateresken Fassaden in der Physiognomie der Stadt eine Rolle. Ein Wort über ihren Typus wird hier am Platze sein.

Zwischen Pilaster- und Säulengruppen öffnet sich die Pforte in reichem Rundbogen, aus dessen Zwickeln Apostelbüsten, Engelköpfe in Medaillonform hervorsehen. Ueber der Thür ragt eine Relieftafel, oder das Rund eines Muttergottesbildes, umgeben von kühn geschwungenen Ornamentmotiven: Greifen, Voluten von Akanthusblättern bekleidet, Fufs- und Kopfende in Thierformen auslaufend. Rechts und links über jenen Säulen monumentale Kandelaber mit lodernden Flammen. — In den Füllungen der Flächen — Pilaster, Friese, Basen — hat das monströse Element völlig das pflanzliche und fictile verdrängt. Im Fries eine rhythmische Wellenbewegung von Gruppen: Centauren, Drachen, Widder, die aus Kelchen hervorwachsen, wie Wappenthiere eine Vase, ein Emblem zwischen sich nehmend. In den Pilasterschaften ruheloser Wechsel der Gestalten, wie die Gedankenflucht eines Traumes, Wechsel selbst innerhalb derselben Gestalt: Unthiere, Sphinxe, Harpyien, ein Storchbein, an dessen Gelenk Flügel sitzen, während oben eine bärtige Maske uns angrinzt.

Diese plastischen Delirien sind gewifs von bestrickend malerischem Reiz, ganz gemacht unsere Modernen um ihren Rest von Verstand zu bringen. Mit der Architektur stehen sie kaum noch in Beziehung und in fast räthselhaftem Widerspruch zu der Bestimmung des Gebäudes. Kaum dafs hier und da ein verlorenes religiöses Symbol, ein Seraph, eine Muschel auftaucht. Uebrigens liegt ihr künstlerischer Werth keineswegs blofs in dem stürmisch bewegten Zug der Linien, in der Fiebergluth der Phantasie. Viel mehr noch in dem plastischen Leben dieser Gebilde, der Eleganz der Modellirung, in der tadellos feinen Abwägung der Theile zum Ganzen.

Das Merkwürdigste aber ist, dafs man doch sehr irren würde, wollte man den Meister sich als befangen vorstellen in diesem Geschmack. Er liefs sich eben forttragen vom Strom der Mode, die er freilich selbst aufgebracht hatte. Im Grunde aber hielt er, wie alle Künstler seines Bekenntnisses, den Anschlufs an die klassischen Ordnungen für das Merkmal, ja für das Eins und Alles der guten Architektur; er liefs das, was nicht im Vitruv stand, nur aus Connivenz zu. Sein erfinderisches Temperament, der Genius des Orts, war mächtiger als dies System. Aber inmitten der steigenden Erfolge regte sich zuweilen das Gewissen des echten Renaissancemannes, geschärft vielleicht durch den vor seinen Augen erstehenden Palast des Kaisers auf der Alhambra. Er konnte sich dann der Besorgnifs nicht erwehren, dafs er Afterkunst treibe.

Bis vor kurzem besafs Granada noch einen Bau, den er in den vierziger Jahren nach ganz anderen Grundsätzen aufgeführt hatte. Es war der Mirador auf dem Platze Bibarrambla, ein Gebäude, bestimmt als Zuschauerbühne für den Magistrat bei den grofsen Festen, die hier seit der maurischen Zeit gefeiert wurden. Eine vielstöckige Fassade, drei Geschosse mit Arkaden dorischer, jonischer und korinthischer Ordnung; darüber war eine Attika mit zehn Fenstern und dem kaiserlichen Wappen beabsichtigt.

In einer Denkschrift von 1540 erklärt er, hier die Maafse zeigen zu wollen, die die gefeierten römischen und griechischen Meister aufgestellt haben. Deshalb würde er alles bis dahin in dieser Stadt Geschaffene übertreffen. Nichts Kunstloses, nichts Unschönes dürfe sich hier einschmuggeln. Das klingt wie ein Bekenntnifs, dafs er sich bisher nur herabgelassen habe zu denen, die in den Vorhöfen der wahren Kunst hausen. Er hatte sich wirklich in diesem Mirador so enthaltsam gezeigt in den Verzierungen, dafs man ihn früher oft dem Herrera, dem Baumeister des Escorial und Antipoden des plateresken Stils zugeschrieben hat. Ein Brand hat im Jahre 1879 diesem Denkmal seiner späten Reue ein Ende gemacht.

Im Jahre 1562 fühlte Diego Siloe, dafs seine Tage gezählt seien, am 31. Januar 1563 diktirte er sein Testament. Zum Universalerben des Vermögens, nach Abzug zahlreicher Legate und Stiftungen, setzte er das Hospital von S. Juan de Dios ein. Der Gesammtbetrag des Nachlasses wird nicht angegeben, nur das erfährt man, dafs bei seiner zweiten Heirath (1541) die Inventarisation 4311836 maravedis (= 25364 Mark Nennwerth) ergeben hatte. Seiner Wittwe, Ana de Bazan, bestimmte er, aufser der zugebrachten und zuerkannten Mitgift, die Nutzniefsung des Hauses auf Lebenszeit, nebst Mobiliar, Sklaven und Sklavinnen, Tapeten, Leinen u. s. w., auch einen Silberpokal mit vier Henkeln. Dieses Haus ist noch vorhanden, *Calle Angosta de la botica 5,* es hat ein Höfchen mit drei Säulenhallen; in dem

Bogen an der Aufsenseite stehen die Worte: *Aperi mihi Domine portas justitiae.* Die Wittwe heirathete später seinen Bauführer und Nachfolger im Amt, Juan de Maeda, dem vermacht waren: „die Pläne und Zeichnungen, bauliche und bildnerische, mit Ausnahme der der Wittwe verbleibenden Andachtsbilder, zwei Anatomien (ein Arm und Bein), Rüstzeug und Waffen." Den Gehülfen wurden Aussteuern für ihre Töchter angewiesen. Früher hatte ihm das Kapitel eine Gruft im Chor der Kathedrale mit „bescheidener Inschrift" zugesagt. Jetzt bestimmte er zu seiner Ruhestätte die Pfarrkirche von Santiago, wo sein Verwandter Gonzalo Gutierrez eine Kapelle besafs. Hundert Dukaten sollen zum Ankauf von *ornamentos* der Kapelle verausgabt werden, der Kaplan erhält eine Rente von zwölfhundert Realen (240 Mark), der Inhaber der Kapelle seine kleine Rüstkammer. Auch die Kathedrale seiner Vaterstadt Burgos wurde mit einem Legat bedacht, und die Kirche S. Pedro de la Fuente alldort, wo er die Taufe empfangen, mit einem Kelch.

Er starb am 22. Oktober 1563.

Bonn. Carl Justi.

Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwickelung.

(Schlufs.)

VI. Der Kirchenbau der Gegenwart.

Wenn die Kunstgeschichte blofs Beschreibung der ausgebildeten Stilarten wäre, so würde sie unser Jahrhundert nur mit einem mitleidigen Auge zu streifen brauchen, um das verdammende Urtheil niederzuschreiben: stillos und charakterlos. Und uns bliebe nicht einmal der Trost, dafs dieses Urtheil ungerecht wäre. Es bezeichnet vielmehr ganz richtig den Thatbestand, den auch Niemand zu verhüllen sucht. So sehr dies Angesichts unseres reifsend fortschreitenden und gewaltig arbeitenden Zeitalters dem ersten Blick auffallend erscheint, so leicht erklärt es sich für die kulturgeschichtliche Betrachtung. Nirgends tritt der Zusammenhang zwischen den allgemeinen Bildungsverhältnissen eines geschichtlichen Zeitraumes und seiner Kunst, die Abhängigkeit dieser von den Faktoren, welche die gleichzeitige Civilisation ausmachen, so greifbar zu Tage wie hier, freilich nach der negativen Seite.

Wir haben keine fertige Kultur. Es faucht und zischt noch in der Tiefe des Völkerlebens, wo die ungeheuren Elemente, aus denen die Welt der Zukunft hervorgehen wird, sich abstofsen und mischen. Seitdem die grofse Revolution die staatliche Ordnung und den gesellschaftlichen Bau der drei letzten Jahrhunderte über den Haufen geworfen hat, ist noch nichts Neues an ihre Stelle getreten, das die Gewähr der Dauer in sich trüge, sondern in revolutionären Zuckungen hastet die politische Entwickelung weiter. Ebenso haben sich die sozialen Mächte bisher nur im Niederreifsen gezeigt, und schwerlich haben wir das Ende ihres Zerstörungswerkes bereits geschaut; die neuen Gebilde, denen wir entgegentreiben, liegen noch unerkannt im Dunkel des kommenden Jahrhunderts. Die grofsartigen Entdeckungen im Bereiche der Naturkräfte und die durch sie auf's Höchste gehobenen Leistungen der Technik, denen sozusagen jedes Jahr immer staunenswerthere hinzugefügt, gestalten die Gütererzeugung und das Verkehrswesen und damit das ganze volkswirthschaftliche Dasein von Grund aus um. Und endlich schlägt das menschliche Wissen, mit Riesenschritten fortschreitend, ganz neue Bahnen ein; die Erfahrungswissenschaften, Naturforschung und Geschichte, gelangen zu einer Bedeutung, deren Tragweite und Folgen sich kaum ermessen lassen.

So stehen wir mitten in einer Umwälzung, deren gleiche die Menschheit, soweit unsere Kunde zurückreicht, noch nicht gesehen hat, und vor uns thut sich eine neue Weltepoche auf, deren Wesen wir nur von ferne ahnen können. Die sogenannte neuere Zeit der allgemeinen Geschichte ist ihrem Ende nahe, und das XIX. Jahrh. ist nichts als eine Uebergangsperiode. Dafs sie trotz der modernen Raschlebigkeit so lange dauert, beweist nur, wie weit und tief sie alles ergreift.

Darum können wir gar keinen einheitlichen und charakteristischen Stil haben. Die vorwärts stürzende Kulturbewegung hat weder die äufsere

Ruhe noch die innere Abklärung, um in grofsen Werken der Kunst ihr Bild scharf und von dem ewigen Lichte der Schönheit durchstrahlt auszuprägen. Die Malerei, die wegen ihrer vorwiegend subjektiven und leicht beweglichen Art oft das naschende Kind unter den Musen ist, hat bei all ihren Versuchen, „modern" zu sein, doch nur vermocht, vereinzelte und vorübergehende Bestandtheile des heutigen Kulturringens künstlerisch wiederzugeben, angefangen vom Klassizismus und der Romantik bis zu dem Impressionismus und dem mystisch-pantheistischen Weltschmerz der Jüngsten. Der Baukunst hingegen, die ihrem Wesen nach nur aus dem Vollen schöpfen kann, und deren objektive Gröfse nur auf dem gesicherten Grunde einer allgemeingültig gewordenen Civilisation sich erheben kann, blieb nichts anderes übrig, als sich zu den historischen Stilen der Vergangenheit zurückzuwenden. Allerdings empfand man recht wohl, dafs damit etwas Künstliches und mehr oder minder Fremdartiges in die Gegenwart hineingetragen wurde. Denn wenn auch das Heute in allen Schichten der Vergangenheit wurzelt, so kann doch das einmal im Meere der Zeit Versunkene nicht wiederkehren, und darum ein geschichtlich gewesener Stil niemals der vollen Eigenart der Spätergeborenen entsprechen. So konnte nur ein Schwanken und unsicheres Umhertasten der neuern Architektur die Folge sein, zumal da die Archäologie mit allen Stilarten vertraut gemacht hatte und zur Nachahmung lockte. Mit dem Schwärmen für die klassische Einfachheit der griechischen Antike begann man. Dann folgte die romantische Begeisterung für das Mittelalter, und es wurde romanisch oder gothisch gebaut. Andere fanden in der Renaissance, sei es in der italienischen oder in der französischen, sei es in dem, was man deutsche Renaissance zu nennen beliebte, den zeitgemäfsen Stil unserer Tage. In der Kleinkunst und im Kunsthandwerk, soweit sie von architektonischen Motiven beherrscht werden, ist man sogar glücklich bis zum Rokoko und Empirestil gediehen. Das Neueste scheinen Bauten zu sein, die die ausgearteste Gothik mit den schüchternen Formen der Frührenaissance zu einem bizarren Ganzen vermischen. Ob nunmehr der Reigen wieder von vorne beginnt? Die heutige Mode, im Vollbewufstsein unserer geschichtlichen Gelehrsamkeit, liebt die Veranstaltung historischer Festzüge. Wer durch die Prunkstrafsen moderner Grofsstädte wandert, vermeint auch einen solchen historischen Zug der Architektur zu sehen, nur dafs die handwerksmäfsige Mache keine festliche Stimmung aufkommen läfst.

Von dieser Sucht scheint auch die kirchliche Baukunst angekränkelt. In buntem Wechsel, der nur zu deutlich die künstlerische Rathlosigkeit verräth, hat das XIX. Jahrh. sich in Renaissance-Kirchen, Basiliken, Rotunden, romanischen und gothischen Bauten versucht, und gerade jetzt schickt sich das sonst auf sein nationales Erbe so stolze England an, die Kathedrale von Westminster, das Symbol der wiedererstandenen katholischen Kirche des Inselreiches, in unbegreiflicher Verkennung der idealen Bedeutung, in byzantinischem Stile zu errichten. Bei gelehrten Leuten liegt dieser Erscheinung das Bestreben zu Grunde, unsere Städte mit Beispielen aller historischer Stilarten zu schmücken, sie zu einer Art architektonischer Museen zu machen — eine üble Frucht des unser Zeitalter auszeichnenden geschichtlichen Sinnes. Bei der Menge ist es das pfahlbürgerliche Verlangen nach dem Neuen und Abwechselnden. Im Ganzen aber bietet sich ein Bild künstlerischer Zerfahrenheit dar, wie die Geschichte kein zweites kennt. In manchen Kreisen scheint das Gefühl ganz verloren gegangen zu sein, dafs Baustile nichts willkürlich Erfundenes und keine Gegenstände für bauherrliche Launen sind, sondern aus dem Schoofse der Zeiten mit ähnlicher Nothwendigkeit hervorgewachsen sind wie aus dem Samenkorn die seiner Art entsprechende Pflanze.

Allerdings, für eine selbstständige, vom lebendigen Geiste der Gegenwart durchdrungene Architektur ist auch die kirchliche Entwickelung noch nicht reif. Sie ist an einem bedeutungsvollen, eine grofse Zukunft erst verheifsenden Wendepunkte ihrer weltgeschichtlichen Bahn angelangt. Nicht blofs deshalb, weil sie überhaupt mit der in voller Umgestaltung befindlichen weltlichen Kultur in fortwährender Wechselbeziehung ist und namentlich durch die soziale Krisis sich vor neue, gewaltige Aufgaben gestellt sieht, sondern auch hinsichtlich ihrer inneren Verhältnisse, mag uns, die wir mitten im Flusse der Dinge stehen, dies auch weniger deutlich zum Bewufstsein kommen. Man müfste das ganze mannigfaltige Bild des kirchlichen Lebens aufrollen, um im

Einzelnen zu zeigen, wie überall frische Kräfte, oder vielmehr die ewig alte und unerschöpfliche Triebkraft des Göttlichen in der Kirche sich regt und die historisch gewordene Hülle zersprengt, unter der bereits neue Bildungen sich zeigen. Es sei nur an die geschichtliche Erfahrung erinnert, dafs die grofen Konzilien noch jedesmal eine neue Epoche der Kirchengeschichte eingeleitet haben, und es sei demgegenüber auf die heutige Parallele des Vatikanums hingewiesen, dessen tief einschneidende Wirkung immermehr in die Erscheinung tritt, ja das selbst in seinem eigentlichen Verlaufe bekanntlich noch nicht abgeschlossen ist. Auch die kirchliche Wissenschaft hat ihre aufsteigende Bewegung erst begonnen und wird, so wenig das die kleinen Geister des Tages auch begreifen wollen, sich erst mit den unläugbaren Errungenschaften der neuen Forschungsmethoden vertraut machen müssen, ehe sie die unveränderlichen Wahrheiten des Christenthums mit jenem Lichte menschlicher Erkenntnifs übergiefsen kann, das auch in das Auge der modernen Menschen zu dringen vermag.

Die Kunst wird den letzten Akt in dem Drama der kirchlichen Erneuerung und der Auseinandersetzung mit der heutigen Welt und ihrer Kultur bilden. Denn allein unter geklärten Verhältnissen und nur aus einem gesättigten Boden kann sich eine originale Architektur entwickeln. Unterdefs macht aber die Gegenwart ihr Recht geltend und fordert aus ihren praktischen Bedürfnissen heraus kirchliche Bauten in grofser Anzahl. So drängt sich denn mit gebieterischer Strenge die Frage auf, was ist der verhältnifsmäfsig angemessene Stil? Die Antwort kann von verschiedenen Gesichtspunkten aus gegeben werden. Für uns kommt hier nur der entwickelungsgeschichtliche und den Zusammenhang mit der allgemeinen Kultur berücksichtigende in Betracht. Zwei Dinge sind dabei im Auge zu behalten: einmal der ideale Inhalt der einzelnen Stile und seine mehr oder minder nahe Berührung mit dem Geiste der Gegenwart, sodann die Fähigkeit, Ausgangspunkt einer Fortentwickelung zu sein.

Am fernsten liegt uns ohne Zweifel der Centralbau. Er ist zu tief von orientalischen Motiven durchdrungen, und zu beherrschend schwebt über ihm der Genius der griechischen Kirche. Seine Anordnungen und Formen sind zudem in ein ziemlich enges Schema gebannt und lassen keine grofs ausgreifende Weiterentfaltung seiner architektonischen Gedanken zu. Noch mehr trifft dieses alles den spätern byzantinischen Stil. Die Basilika hat sich zwar in hohem Grade als fähig zur Weiterbildung bewiesen, haben sich doch alle späteren Wandlungen des abendländischen Kirchenbaues in Grund- und Aufrifs auf ihren Spuren bewegt. Allein die streng einheitliche Idee, welche sie mächtig durchströmt, ist doch durch und durch antik, antikchristlich. Nichts macht sich aber im heutigen Geistesleben so entschieden bemerkbar als die Abwendung von der Antike. Unsere auf Betonung des Nationalen gehende Entwickelung widerspricht dem Universalismus des römischen Wesens, und unsere von den Wassern der empirischen Wissenschaften durchtränkte Bildung entwindet sich mehr und mehr den Idealen der Humanität, wie die Alten sie ausgebildet haben.

Noch immer wird es, so dürfen wir hoffen, auserlesene Geister geben, die den nie verlöschenden Reiz klassischer Schönheit hüten werden als heiliges Feuer auf dem häuslichen Herde, aber auf die Menge wird sie in der kommenden Kulturepoche keinen Einflufs üben. Aus diesem Grunde kann auch die Baukunst der Renaissance weder die ästhetischen Neigungen des modernen Menschen fesseln noch die Vorbereitung für die Zukunft abgeben.

Innerhalb der Kirche tritt, von der Romantik mitangeregt, aber unvergleichlich tiefer gründend als diese selbst, eine kraftvolle Rückbewegung zum Mittelalter hervor, nicht um seine Ideen und Einrichtungen, die nur für jene Zeit von Bedeutung waren, künstlich wieder zu beleben, sondern um, konservativ im besten Sinne, den gewachsenen Boden der echten kirchlichen Ueberlieferungen wiederzugewinnen, auf dem sich der grofse und hehre Bau der Zukunft erheben kann. In vollem Einklange mit diesen Bestrebungen steht das Zurückgreifen auf die mittelalterliche Kirchenbaukunst, das trotz einiger Schwankungen doch in der heutigen kirchlichen Bauthätigkeit vorwiegt.

Manche wenden sich dabei der romanischen Kunst zu, ja augenblicklich scheint eine gewisse Vorliebe für diesen Stil zu herrschen. Ist das verständig und zweckmäfsig? Die romanische Architektur hat in wesentlichen Dingen tiefgehende Wandlungen durchgemacht, und daher fehlt ihr das feste, einheitliche Prinzip, an das

man in fruchtbarer Weise anknüpfen könnte. Ihre Ausbildung gehört dem früheren Mittelalter an, jener Zeit, in der die christlich-nordische Kultur sich erst mühsam aus der antiken Tradition und dem germanischen Volksgeiste herausarbeitete. Des voll entwickelten mittelalterlichen Wesens in Kirche und Welt erfreute sich erst die Periode seit dem XIII. Jahrh. Hier und nicht dort liegen manche Wurzeln von Verfassung und Recht, von Theologie und Philosophie der heutigen Kirche. Die romanische Kunst ist auf der einen Seite von antiken Elementen durchzogen, die uns fremd geworden sind, und trägt auf der andern Seite einen klösterlichen Charakter, während wir Volkskirchen brauchen. Deshalb haben ihre neuesten Nachahmer auch ganz spezifische Eigenthümlichkeiten, wie die Doppelchörigkeit, die spärlichen Lichtöffnungen, die grofsen Choranlagen, die Krypten stillschweigend preisgegeben und bauen mächtige Westfassenden mit schlanken und hochragenden, aber dem romanischen Geiste widerstrebenden Thürmen. Die spätesten, schon von der kommenden Gothik beeinflufsten Bauten dienen zum Muster, und mit gothischer Freiheit pflegen namentlich auch die Raumvertheilung und die Höhenentwickelung getroffen zu sein. Es sind nicht selten gothische Gedanken, die nur in romanischer Formensprache ausgedrückt sind. Eben darin liegt unbeabsichtigt das Zugeständnifs, dafs der Fortschritt der kirchlichen Baukunst nur durch die Gothik hindurchgehen kann.

Die Gothik ist uns schon zeitlich viel näher gerückt und bietet darum eher das Fundament dar, auf dem sich fortbauen läfst. Sie ist wie das letzte so auch, nach dem Gesetze alles geschichtlichen Werdens, das höchste und reinste Erzeugnifs des mittelalterlichen Könnens, zu dem die romanische Weise nur die Vorstufe bildet. Noch bedeutsamer ist der Umstand, dafs das endende XII. und das XIII. Jahrh., deren innerstes Denken und Trachten in der gothischen Architektur verkörpert ist, entwickelungsgeschichtlich genommen, eine überraschende Aehnlichkeit mit der Gegenwart darbieten. Der damalige und heutige Umschwung im volkswirthschaftlichen und sozialen Leben verläuft in derselben Richtung, nur dafs er sich jetzt auf der nächst höheren Stufe der Entwickelung bewegt. Damals entstand das selbstständige Handwerk und vernichtete die alte Hofindustrie; heute herrscht der Fabrikbetrieb und untergräbt die freie Handarbeit. Damals reckte sich der dritte Stand, das Bürgerthum, unter schweren Erschütterungen empor; heute ist es der vierte Stand, die Arbeitermasse, die nach Macht ringt. Damals schwollen rasch und mächtig die Städte an und heute ist es ebenso — eine Erscheinung, die in der Zwischenzeit nirgends sich zeigt, vielmehr hat erst unsere Zeit die Ringmauern gesprengt, die das XIII. Jahrh. gezogen hatte. Und wie damals ein starker demokratischer Zug durch die Gesellschaft ging, so auch jetzt. Das demokratische Wesen jener Zeit hat der Gothik, dieser bürgerlichen und, im Gegensatze zur romanischen Epoche, von Laienhänden geübten Kunst, nicht wenig von dem Seinigen eingeflöfst und dadurch den kirchlichen Bauten den Stempel des Volksthümlichen aufgedrückt. In gleicher Weise mufs gegenwärtig die Kirche jedes Mittel und nicht zuletzt auch die Kunst benutzen, um tief und weit in das Volk hinein ihren Einflufs zu erstrecken. Endlich stand die damalige Zeit wie die augenblickliche unter der Zaubermacht einer neuen Wissenschaft, die bestrickend und umgestaltend alles in ihren Bannkreis zog. Wir haben den wissenschaftlichen Heros des XIII. Jahrh. wieder auf den Leuchter erhoben und bemühen uns, das kirchliche Denken wieder mit dem Geiste seiner Schule zu erfüllen. Kirchliche Wissenschaft und kirchliche Kunst sind aber Zwillingskinder einer Mutter und lassen sich nicht trennen. Wer die geschriebene Summa des Aquinaten für unsere Zeit als mafsgebend hinstellt, wird die steinerne Summa der gothischen Baukunst für eben dieselbe Zeit nicht unpassend finden können.

Die Gothik hat ihre Blüthe und ihren Verfall erlebt, und ihre späteste Gestalt hat das letztere Merkmal unverkennbar an sich. Diese zu erneuern, hiefse unserem Kunstleben mit der Geburt den Todeskeim einpflanzen. Auch die Hochgothik, die im wesentlichen feierlicher Kathedralstil ist und zuviel der speziell mittelalterlich vollendeten Eigenart an sich hat, will weder zu unserem bescheidenen Zwecke, der schlichtere Nutzbauten verlangt, noch zu der werdenden Kultur unserer ringenden Zeit sich recht fügen. Dagegen dürfte die ruhige und ernste Frühgothik sich empfehlen. Sie enthält alle konstruktiven Vorzüge des Systems in ganzer Reinheit und nicht eingeengt durch Gesetze der blofsen Ornamentik. Sie ist beweg-

lich genug, um sich allen Forderungen des heutigen Volksgottesdienstes anzupassen, ohne ihr Wesen zu verleugnen. Und vor allem, sie ist so einfach und unbefangen in ihren Prinzipien und dabei so jugendlich und kräftig, dafs sie sich in völlig neue Richtungen fortbilden läfst. Ihre Formen mit Verständnifs und Freiheit handhabend, darf die kirchliche Architektur hoffnungsfreudig dem Tage entgegenharren, der ihr den Stil der Zukunft schenkt.

Bonn. Heinrich Schrörs.

Alterthümer aus Kirche und Kloster des hl. Kreuzes in Rostock.

Mit 4 Abbildungen.

(Schlufs.)

III. Grabsteine.



Dafs die Kirche des Klosters zum hl. Kreuz einen ungewöhnlichen Reichthum von im Ganzen wohlerhaltenen alten Grabsteinen besitze, wufste man seit langem. Schon Lisch, dem die Rostocker Kirchen im Uebrigen kein rechtes Interesse abzugewinnen vermochten, macht im »Jahrbuch des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde« IV, B, S. 82 darauf aufmerksam, dafs die Leichensteine in der Kirche des Klosters zum hl. Kreuz „bei anhaltendem Studium" Ausbeute geben möchten. Aber es währte lange, bis sich der erste Bearbeiter dazu fand. Es war der durch sein lebhaftes Interesse für die Rostocker Alterthümer und durch seine vielen Aufsätze auf diesem Gebiet überall noch in gutem Andenken stehende Oberlandesgerichts-Kanzlist Rogge, der einen Theil dieser Denkmäler im »Deutschen Herold« (Juni 1886, Nr. 6) publizirte. Zur selben Zeit (am 12. Juli 1886) hielt Herr Rechtsanwalt Georg Crull, der als einer der besten Kenner des alten Rostocks bezeichnet werden darf, in der Generalversammlung des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde einen Vortrag über die Kirche des Klosters zum hl. Kreuz und ihre Grabsteine, deren urkundlichen Werth er eingehend beleuchtete. Dafs diese Steine gegenwärtig mit einem Bretterfufsboden überdeckt sind, um denen keinen Anstofs zu geben, welche die Kunstausstellungen besuchen, die von Zeit zu Zeit in der dem Gottesdienst entzogenen Kirche stattfinden, ist im I. Art. über die Alterthümer der Kirche (Bd. VIII, Sp. 169 ff.) bereits gesagt worden. Indessen ist es durch das Entgegenkommen der Klosterverwaltung möglich geworden, von sämmtlichen Steinen — es sind gegen fünfzig, die alle an ihrer ursprünglichen Stelle liegen — getreue Aufnahmen für den ersten Band der von dem Unterzeichneten bearbeiteten mecklenburgischen Kunst- und Geschichtsdenkmäler zu erzielen.

Selbstverständlich ist es nicht angängig, alle Abbildungen hier zu wiederholen, wohl aber mag mit einigen Worten auf diesen Schatz mittelalterlicher Dokumente zur Rostocker Stadtgeschichte hingewiesen werden.

Ein Theil der Familiennamen, die uns hier begegnen und in der Mehrzahl auch heute noch nicht ausgestorben sind, ist altwendisch, wie z. B. Bützow, Bassewitz, Sukow, Barnekow, Gnoien, Kalant, Gyskow, Wotzetze, Kratz, Retzekow, Kammin, Dobbin, Perow und Kossebode. Wir können uns aber damit nicht aufhalten, sondern begnügen uns, auf den Versuch einer Deutung dieser Namen von P. Kühnel im »Jahrbuch des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde« XLVI, S. 1 ff. und ferner auf das Personenregister zum mecklenburgischen Urkundenbuch aufmerksam zu machen. Ein anderer Theil ist deutsch und weist auf die Einwanderung aus niedersächsischen und westfälischen Gegenden hin, wie z. B. Holsten, Langen, Smeker, Witte, Wilde, Meybom, Stenbringh, Kruse, Meschede, Brunswick, Mahn, Borke, Jorke, Ale, Horn, Kulemann, Warendorp, Nygendorp, Kerkdorp, Barenbruge, Molner, Borghes, Kistenmaker, Kortumme, Manegold und Kurland. Unter ihnen gehören die Namen Witte und Wilde jener Rostocker Patriziergruppe an, welche ein alter, schon in der Lindeberg'schen Chronik des XVI. Jahrh. vorkommender Vers in folgender Weise zusammenfafst:

De Witten, Wilden, Wülfe hebben Hollogen,
un schwemmen to Grentz äver de Aa;

dat ervören de van Baggele, Bucke
un blesen in't Horn, dat man idt hörde
to Kröpelin up den Kerckhave;
da quam Katzow to Maken.[1])

Die meisten dieser Steine haben Jahreszahlen, die kleinere Zahl ermangelt ihrer. Als ältester, wohl dem vierten Viertel des XIII. Jahrh. angehörender Stein wird, der Schrift nach zu urtheilen, der des Ludolfus de Camen und seiner Tochter Gertrud anzusehen sein. Ihm folgen die Steine des Ehepaares Manegold (Fig. 1) von 1316 bezw. 1334)[2]) und der beiden Nonnen Ghese Horn von 1332 und Gertrud Barenbruge von 1334. Sieben oder acht Steine gehören der Mitte des XIV. Jahrh. an, der gröfsere Theil fällt ins letzte Viertel des XIV. Jahrh., der weitaus kleinste Theil ist im XV. Jahrh. hinzugekommen, und nur ihrer zwei fallen in den Anfang des XVI. Jahrh. Ferner haben nachfolgende Geschlechter schon in den beiden letzten Jahrhunderten des Mittelalters hie und da zum zweiten, dritten und vierten Mal von den Grabplätzen Gebrauch gemacht und dementsprechend ihre Namen, Wappen, Hausmarken u. a. m. den Bezeichnungen der ursprünglichen Besitzer hinzugefügt, bisweilen mit, bisweilen ohne Pietät. Ohne Pietät freilich nur zweimal in später Zeit, nämlich in den Jahren 1660 und 1671. In dem einen Fall, dem erstgenannten, hat das Kloster gestattet, dafs Markus Kortüm die Reihen der Grabinschrift seiner Gattin über das eingegrabene Brustbild der im Jahre 1432 verstorbenen Nonne (Sanctimonialis) Ghese Kosseboden ziehen liefs. Im anderen Fall, dem letztgenannten (zugleich hier abgebildeten) wurde dem aus Holland stammenden Maler Emanuel Block gestattet, für sich und seine Familie die Grabstätte und demgemäfs auch den Deckstein des im Jahre 1506 verstorbenen Klosterpropstes Bertoldus Hiltermann zu benutzen. Zu diesem Zwecke wurde der untere Theil der lebensgrofsen Figur des Propstes weggemeifselt und dafür die Block'sche Familieninschrift eingegraben (Fig. 2).[3])

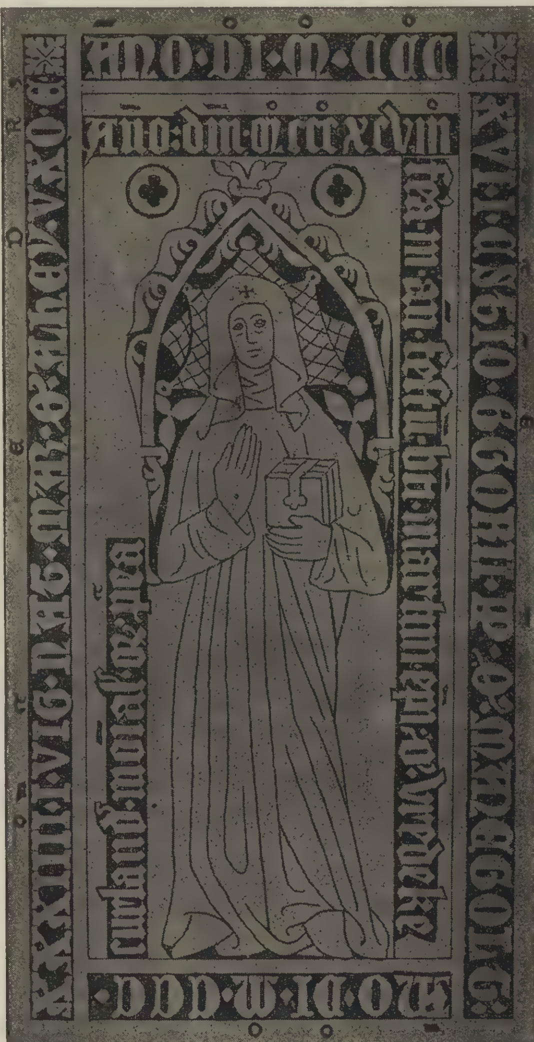


Fig. 1. 1 u. 2. Manegolt und Gattin. — 3. Vredeke Kurland, Sanctimonialis.

Die Buchstaben-Charaktere weichen von den sonst geltenden Regeln des Mittelalters in keiner Weise ab. Bis um die Mitte des XIV. Jahrh. herrscht in den Inschriften die aus der altrömischen abgeleitete romanisch-gothische Majuskel, von da ab die gothische Minuskel. Mit der Minuskel erscheinen allmählich die Evangelistensymbole in den vier Ecken, die vorher nicht da sind, nachher aber (im XVI. Jahrh.) wieder zu schwinden beginnen, um, wie es auch anderswo nachgewiesen werden kann, durch bedeutungslose Zierrathen und durch Ahnenwappen ersetzt zu werden (Fig. 3).[4]) Zugleich werden die Steine in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. breiter und länger, und immer häufiger erscheint die Figur des Dargestellten, während vorher Hausmarke und Wappenschild als Bezeichnung des Besitzers für genügend erachtet werden. Nicht selten findet man zwei oder drei bald kreisförmige, bald ovale Medaillons

mit Halbfiguren übereinander, oder auch Halbfiguren ohne Einrahmung, nur getrennt von einander durch Bänder oder Streifen, die die Inschrift enthalten, und zwar Geistliche und Laien auf einer und derselben Platte (Fig. 4).[5] Wo ganze Figuren die innere Fläche des Steines füllen, da tritt als schmückende Zuthat in der Regel ein reich entwickelter gothischer Baldachin auf, der bis zum Beginn der Renaissance im XVI. Jahrh. üblich bleibt, in der Formengebung aber immer mehr verwildert und zuletzt nicht selten völlig entartet.



Fig. 2. 1. Propst Bertholdus Hiltermann. 2. Familie Block.

In den mecklenburgischen Kirchen haben sich zahlreiche Grabsteine mit tief und breit eingeritzten Bildnissen und Ornamenten dieser Art erhalten. Als die besten sind wohl die in der Klosterkirche zu Doberan zu bezeichnen, die den Steinen der benachbarten Rostocker Kirchen verwandt sind und theilweise vielleicht von denselben Steinmetzen bearbeitet sein mögen, die in Rostock safsen und ihre schulmäfsig ausgebildeten Gewohnheiten hatten. Bestimmte Nachrichten darüber, woher und auf welchem Wege sie den meistens grau oder auch graubraun getönten, im Ganzen sehr zähen, festen, bisweilen aber auch etwas schieferigen Kalkstein bezogen, habe ich nicht gefunden. Man scheint in dieser Beziehung über Vermuthungen bis heute nicht hinausgekommen zu sein.[6])



Fig. 3. 1. Johannes und Taleke Wetmer. 2. Albrecht Dobbin.

Anmerkungen.

[1]) Die gesperrt gedruckten Namen sind die alten Rostocker Patrizierfamilien; *quem to maken* hat aufserdem die Nebenbedeutung: *cacatum ivit.*

[2]) Die Inschrift des Manegolt'schen Steines lautet: *ANNO DOMINI MCCCXVI IN CRASTINO GREGORII PAPE OBIIT MANEGOLT.* Daran schliefst sich die seiner Gattin in den gleichen Majuskeln: *ANNO DOMINI MCCCXXIIII IN VIGILIA NATIVITATIS MARIE OBIIT ALHEYDIS VXOR EIVS.* Ueber fünfzig Jahre später begrub das Kloster unter demselben Stein die Nonne Vredeke Curlandis. Ihre Inschrift in Minuskeln lautet: *Anno domini mccclxxxvii feria iii ante festum beati martini episcopi obiit vredeke curlandis monialis. orate pro ea.* Vergl. »Mecklenburg. Kunst- u. Geschichtsdenkmäler« I, S. 223.

[3]) Der Grabstein des Berthold Hiltermann hat folgende Umschrift in gothischen Minuskeln: *Anno domini mdvi ix mensis januarii obiit venerabilis vir dominus bertoldus hiltermann decretorum baccalaureus sancte bremensis ac zwerinensis ecclesiarum canonicus quondam hujus monasterii prepositus. orate deum pro eo.* Hiltermann war seiner Zeit einer der angesehensten Prälaten, Rechtsgelehrter *(decretorum baccalaureus)*, Domherr von Schwerin und Bremen (das Bisthum Schwerin gehörte bekanntlich zur Provinz des Erzbisthums Bremen), und früher auch Propst des Klosters zum hl. Kreuz, in dem er seine letzte Ruhestätte fand. Im Jahre 1480 fungirte er als Officialis generalis curiae Suerinensis. Auffällig ist die Kopfbedeckung, ein sogenanntes Superpellicium oder eine Kapuze und eine Schulterumhüllung aus Pelzwerk mit herunterhängenden Pelzschwänzen, ein Kleidungsstück, das in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters von den Kanonikern während des Chordienstes getragen wurde und auch Cuculla ecclesiastica oder Almucium (Almucia, armutia, amicia) genannt wird. Die jüngere Unterschrift bedarf keiner Wiederholung. Emanuel Block, der sich hier mit seiner Familie im Jahre 1671 eingedrängt hat, war ein überaus fruchtbarer Maler

der Stadt Rostock, dessen Vater Daniel, gleich vielen andern Malern jener Zeit in Mecklenburg aus den Niederlanden nach Schwerin gekommen war und hier von 1612 bis 1650 nachzuweisen ist. Sein Sohn Emanuel zog nach Rostock, wo er bis 1688 lebte. Sein letzter Brief ist vom 30. September 1688 datirt. Das Kloster zum hl. Kreuz bewahrt eine Urkunde, vom 3. Januar 1671, nach der Emanuel Block für eine im Jahr 1649 gemalte Auferweckung Lazari und das Bildnifs einer damals verstorbenen Priorin und ferner für das Bild einer Pietas ein freies Begräbnifs in der Klosterkirche für sich, seine Frau und seine Kinder zugesichert erhielt. Vgl. »Mecklenburg. Kunst- und Geschichtsdenkmäler« I, S. 61, 214—217.

[4]) Man vergleiche z. B. in dieser Beziehung den Stein des Johannes Wetmer mit dem des Berthold Hiltermann. Die Umschrift lautet in Minuskeln: *Anno domini mccccLxxxv in die vincula petri obiit johannes wetmer magister in artibus et clericus conjugatus. Anno domini mccccLxxx . . . . . taleke uxor ejus. orate.* Das Wappen mit der Hausmarke gehört ohne Zweifel dem Clericus conjugatus Johannes Wetmer, über den wir im Uebrigen ebensowenig eine Nachricht besitzen, wie über seine Gattin Taleke. Dagegen wissen wir von dem Herrn Albrecht Dobbin, der fünfzig Jahre später der Besitzer der Grabstätte und des Steines ist, dafs er 1544 in Rostock Rathsherr wurde, mit Margarethe Wedige verheirathet war und eine Tochter Margarethe besafs, die später den als Jurist und Staatsmann zu grofsem Ansehen gelangten Heinrich Camerarius heirathete. Vergleiche »Mecklenburgische Kunst- und Geschichtsdenkmäler« I, S. 78, 80, 98, 218.



Fig. 4 1. Martinus Kistenmaker. 2. Heinrich Bukow und Gattin Mechthild.

[5]) Von den Umschriften eines Steines dieser Art lautet die obere in Minuskeln: *hic jacet dominus martinus kistenmaker presbyter. orate pro eo.* Die untere: *iste lapis pertinet hinrico bucowen carnifici et mechtildi uxori ejus.* Beide Inschriften scheinen zeitlich einander ganz nahe zu liegen, das Datum fehlt ja aber bei beiden, indessen werden wir nicht fehlgehen, wenn wir sie dem letzten Viertel des XIV. Jahrh. zuweisen. Der Geistliche Martinus Kistenmaker und der ehrsame Metzger oder Schlächtermeister Heinrich Bukow werden mit einander verwandt gewesen sein. Aber wie gelangt seine Hausfrau zum Gewande der Sanctimonialen des Klosters?

[6]) Vgl. Otte-Wernicke »Handbuch« I, S. 336 ff.

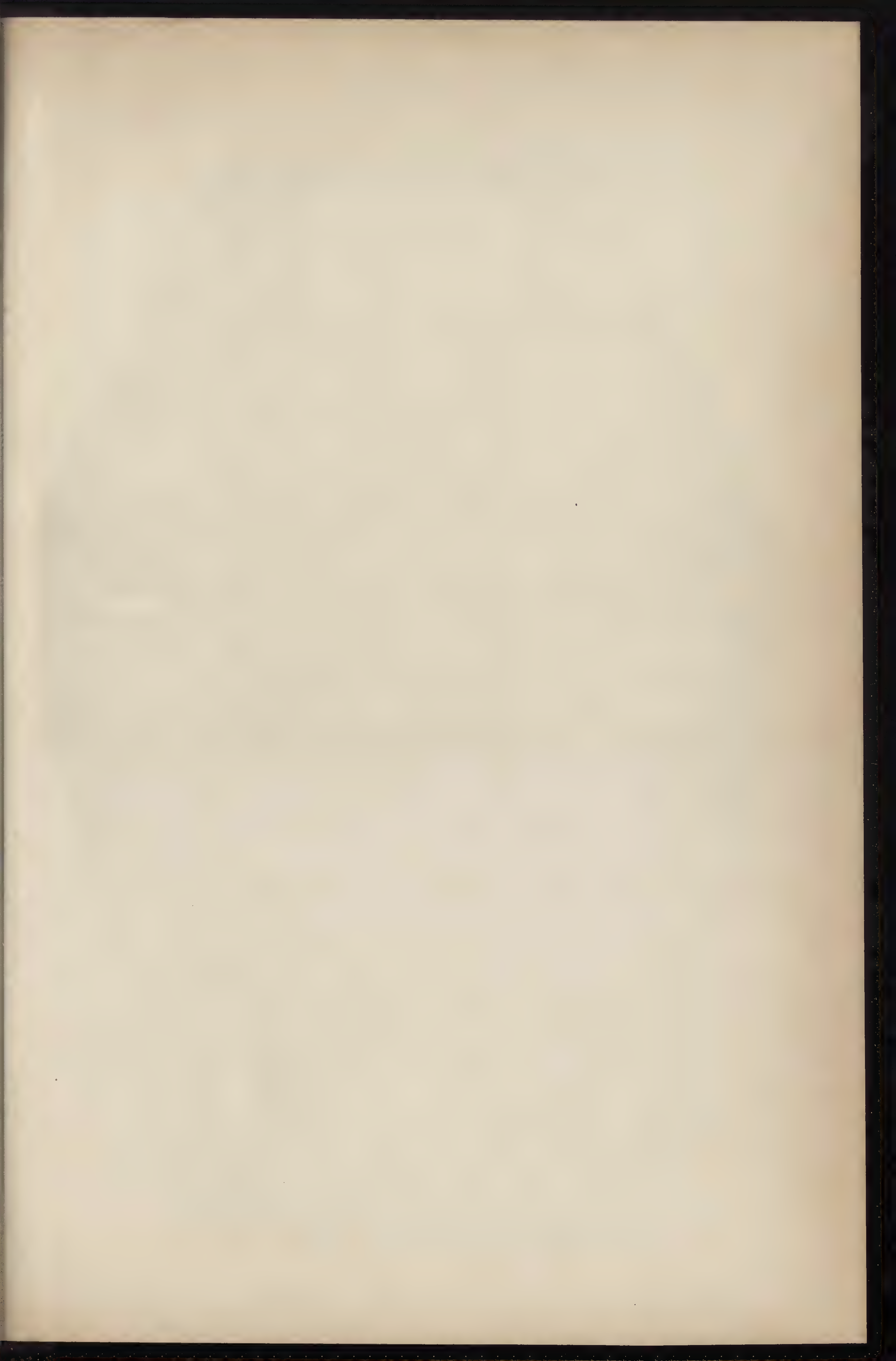
Schwerin. Friedrich Schlie.

Bücherschau.

Die dekorative Kunststickerei. III. Goldstickerei, IV. Plattstickerei, V. Netzstickerei. Von Frieda Lipperheide. Lieferung IV. (Mustertafeln mit Text 15 Mk.) Berlin 1896, Verlag von Franz Lipperheide.

Dieses Schlufsheft des hier wiederholt auf's Wärmste empfohlenen Werkes bringt zunächst das Kapitel über die Goldstickerei zum Abschlufs, besonders die mit dem Plattstich vermischte, und widmet sodann dem letzteren, dem unschattirten wie dem schattirten, einen eigenen, alle Einzelheiten umfassenden Lehrgang. Die zuletzt behandelte Netzstickerei zerfällt in die Stopfarbeit auf genetztem Filetgrund und die sizilianische Flachstickerei auf gewebtem Filetgrund, und wenn acht mächtige, zum Theil farbige Tafeln die Vorlagen in ihrer ganzen Gröfse und Schönheit vorführen, dann erläutern zahlreiche Illustrationen die Technik wie die Details der Ausführung.

Zum Schwanengesang ist leider dieses Finale für die hochverehrte Herausgeberin geworden, die am 12. September einem Gehirnschlage erlegen ist, und trauernd stehen da die vielen Tausende, die ihr bereits ein Vierteljahrhundert hindurch Anregung, Anweisung, Ausbildung, Alles verdanken, was den Blick scharf, die Hand geschickt, die Leistungen vortrefflich, alle Leserinnen für edle, zahllose für gewinnbringende Beschäftigung fähig gemacht hat, den frühen Tod beklagend der erst 57 Jahre alten, ausgezeichneten Frau, die voll Idealismus, Arbeitslust, Opfersinn, Herzensgüte, ihr ganzes Können der Kunst, namentlich der Reform der weiblichen Handarbeit geweiht hat, um diese verdienter als irgend eine andere. Schnütgen.





Spätgothische Stickerei der vom Strahlenkranze umgebenen Himmelskönigin im germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg.

Abhandlungen.

Spätgothische Stickerei der vom Strahlenkranze umgebenen Himmelskönigin.

Mit Lichtdruck (Tafel VIII)

In dem nebenstehenden Lichtdruck erscheint eine dem germanischen Nationalmuseum in Nürnberg gehörige Stickerei, welche 52 *cm* hoch, 36 *cm* breit gegen Ende des XV. Jahrh., wahrscheinlich in Mitteldeutschland entstanden, ursprünglich vielleicht für ein Altarantependium bestimmt war. Derselben liegt eine vortreffliche Zeichnung zu Grunde, welche die schlank und der sie umhüllenden Mandorla wegen sehr gerade gehaltene Figur mit der Krone auf dem Haupte, dem Jesukinde auf dem linken Arme, dem Szepter in der Rechten und den Füfsen auf der Mondsichel darstellt, sie selber mit dem Ausdrucke demuthsvoller Hoheit, das ganz unbekleidete Kind in lebhafter Haltung und mit zärtlicher Geberde. Dieser in jeder Hinsicht nachahmenswerthen Zeichnung hat die Stickerei durch ebenso richtig gewählte wie sauber und sorgsam ausgeführte Technik noch zu besonderer Wirkung verholfen und die etwas derbe Manier ist der Gröfse der Zeichnung durchaus angemessen. Im Plattstich sind die Karnationstheile ausgeführt, im Bilderstich das Untergewand und das Futter des Mantels, der aus nebeneinandergelegten Goldfäden gebildet ist. Diese sind je zwei und zwei durch rothen Ueberfangstich festgelegt und die je zwischen denselben gelassene Lücke erhöht das Kräftige der Wirkung, während die über das Ganze gleichmäfsig durchgeführten starken Konturen mit den sie begleitenden Lasurstichen dem sehr bestimmt geordneten Faltenwurf sein Recht verschaffen. Eine mit Silber dicht überstochene [illegible] Kordel umsäumt ringsum den Mantel, dem je ein damit parallel laufender gedrehter Gold- und Seidenfaden einen einfachen Bortenabschlufs verleiht. In derselben Goldfäden-technik sind die sehr elegant geschwungenen Strahlen der Mandorla ausgeführt, deren jeweilige untere Hälfte mit rothem, obere Hälfte mit gelblichem Ueberfangstich behandelt ist. Das lichtblaue Untergewand, bei welchem durch harmonische Nebentöne die Licht- und Schattenwirkung vollkommen erreicht ist, wird durch streifenförmig übergelegte Goldfäden so mafsvoll wie bestimmt gegliedert und die Töne des Mantelfutters bilden überall einen hinreichenden Kontrast. Die krausigen, hellbraunen Haare des Kindes sind durch Knötchenstich bewirkt, sein Nimbus, wie der seiner Mutter, durch schneckenförmig eingetragene Ueberfanglinien, und bei der ebenfalls durch Gold- und Silberfäden gewonnenen Krone sollen die Verknotungen auf den Bügeln Edelsteine andeuten während die Mantelagraffe in einem wirklichen Glasflusse bestanden hat, der in eine Goldfädenfassung eingebettet war. Das Szepter bildet eine silberüberstochene, von einer stark reliefirten Goldlilie bekrönte Kordel. Der scharfgeschnittene Profilkopf im Halbmond verdankt seine jetzige dunkle Färbung den oxydirten Silberfäden, welchen die gelblichen Ueberfangfäden eine starke Körnung verleihen.

Diese Vorlage dürfte sich am meisten als Hauptbild einer Fahne eignen, und wenn sie etwa in der doppelten Gröfse des Originals auf einen gemusterten Brokat- oder Brokatellstoff übertragen würde, so genügt wohl schon eine aus korrekten, grofsen Lettern gebildete Inschriftborte, um sie, in Verbindung mit ringsum geführten Fransen, als hinreichende Ausstattung einer solchen erscheinen zu lassen, deren Rückseite etwa durch zwei Streifen verziert werden könnte mit applikativ gehaltenen Symbolen der Gottesmutter (Krone, Lilie, Rose etc.). Solche Fahnen, bei denen die dekorative Wirkung zum guten Theil durch die Wahl des gemusterten Grundstoffes erreicht wird, entsprechen den mittelalterlichen, leider zumeist nur abbildlich erhaltenen Vorbildern, und erreichen vollkommen ihren Zweck, ohne an die Erfindungsgabe und Ausdauer der Stickerin allzu hohe Anforderungen zu stellen.

Schnütgen.



Spätgothische Stickerei der vom Strahlenkranze umgebenen Himmelskönigin
im germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg.

Abhandlungen.

Spätgothische Stickerei der vom Strahlenkranze umgebenen Himmelskönigin.

Mit Lichtdruck (Tafel VIII).

In dem nebenstehenden Lichtdruck erscheint eine dem germanischen Nationalmuseum in Nürnberg gehörige Stickerei, welche 52 *cm* hoch, 36 *cm* breit gegen Ende des XV. Jahrh. wahrscheinlich in Mitteldeutschland entstanden, ursprünglich vielleicht für ein Altarantependium bestimmt war. Derselben liegt eine vortreffliche Zeichnung zu Grunde, welche die schlank und der sie umhüllenden Mandorla wegen sehr gerade gehaltene Figur mit der Krone auf dem Haupte, dem Jesukinde auf dem linken Arme, dem Szepter in der Rechten und den Füfsen auf der Mondsichel darstellt, sie selber mit dem Ausdrucke demuthsvoller Hoheit, das ganz unbekleidete Kind in lebhafter Haltung und mit zärtlicher Geberde. Dieser in jeder Hinsicht nachahmenswerthen Zeichnung hat die Stickerei durch ebenso richtig gewählte wie sauber und sorgsam ausgeführte Technik noch zu besonderer Wirkung verholfen und die etwas derbe Manier ist der Gröfse der Zeichnung durchaus angemessen. Im Plattstich sind die Karnationstheile ausgeführt, im Bilderstich das Untergewand und das Futter des Mantels, der aus nebeneinandergelegten Goldfäden gebildet ist. Diese sind je zwei und zwei durch rothen Ueberfangstich festgelegt und die je zwischen denselben gelassene Lücke erhöht das Kräftige der Wirkung, während die über das Ganze gleichmäfsig durchgeführten starken Konturen mit den sie begleitenden Lasurstichen dem sehr bestimmt geordneten Faltenwurf sein Recht verschaffen. Eine mit Silber dicht überstochene starke Kordel umsäumt ringsum den Mantel, dem je ein damit parallel laufender gedrehter Gold- und Seidenfaden einen einfachen Bortenabschlufs verleiht. In derselben Goldfädentechnik sind die sehr elegant geschwungenen Strahlen der Mandorla ausgeführt, deren jeweilige untere Hälfte mit rothem, obere Hälfte mit gelblichem Ueberfangstich behandelt ist. Das lichtblaue Untergewand, bei welchem durch harmonische Nebentöne die Licht- und Schattenwirkung vollkommen erreicht ist, wird durch streifenförmig übergelegte Goldfäden so mafsvoll wie bestimmt gegliedert und die Töne des Mantelfutters bilden überall einen hinreichenden Kontrast. Die krausigen, hellbraunen Haare des Kindes sind durch Knötchenstich bewirkt, sein Nimbus, wie der seiner Mutter, durch schneckenförmig eingetragene Ueberfanglinien, und bei der ebenfalls durch Gold- und Silberfäden gewonnenen Krone sollen die Verknotungen auf den Bügeln Edelsteine andeuten während die Mantelagraffe in einem wirklichen Glasflusse bestanden hat, der in eine Goldfädenfassung eingebettet war. Das Szepter bildet eine silberüberstochene, von einer stark reliefirten Goldlilie bekrönte Kordel. Der scharfgeschnittene Profilkopf im Halbmond verdankt seine jetzige dunkle Färbung den oxydirten Silberfäden, welchen die gelblichen Ueberfangfäden eine starke Körnung verleihen.

Diese Vorlage dürfte sich am meisten als Hauptbild einer Fahne eignen, und wenn sie etwa in der doppelten Gröfse des Originals auf einen gemusterten Brokat- oder Brokatellstoff übertragen würde, so genügt wohl schon eine aus korrekten, grofsen Lettern gebildete Inschriftborte, um sie, in Verbindung mit ringsum geführten Fransen, als hinreichende Ausstattung einer solchen erscheinen zu lassen, deren Rückseite etwa durch zwei Streifen verziert werden könnte mit applikativ gehaltenen Symbolen der Gottesmutter (Krone, Lilie, Rose etc.). Solche Fahnen, bei denen die dekorative Wirkung zum guten Theil durch die Wahl des gemusterten Grundstoffes erreicht wird, entsprechen den mittelalterlichen, leider zumeist nur abbildlich erhaltenen Vorbildern, und erreichen vollkommen ihren Zweck, ohne an die Erfindungsgabe und Ausdauer der Stickerin allzu hohe Anforderungen zu stellen.

Schnütgen.

Ueber rheinische Elfenbein- und Beinarbeiten des XI. und XII. Jahrh.

(Mit 5 Abbildungen.)

I.



s gibt kaum ein Gebiet der Kunstgeschichte, welches der exakten Forschung mehr Schwierigkeiten bereiten würde und auf welchem daher auch die Ansichten der Forscher mehr auseinandergehen, als die Geschichte der Elfenbein- und Beinschnitzerei, etwa vom VI. bis zum XII. Jahrh. Die Hauptschwierigkeiten ergeben sich daraus, dafs bei der grofsen Mehrzahl dieser Arbeiten jeder äufsere, sozusagen urkundliche Anhaltspunkt für eine auch nur approximative Datirung, sowie für die Feststellung des Entstehungsortes fehlt. Auch der noch so beglaubigte Nachweis über das erste Auftreten eines Elfenbeinschnitzwerkes an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit, oder auch über das Jahrhunderte zurückreichende Vorhandensein eines solchen in einem Kirchenschatz, liefert noch keinen untrüglichen Anhaltspunkt zur Bestimmung des Alters und des Ursprunges solcher Kunstwerke, da dieselben von jeher wegen ihrer leichten Transportfähigkeit und gleichzeitigen Kostbarkeit Gegenstände des Versandtes, sei es als Geschenke, sei es als Handelswaare, bildeten. Aus letzterer Verwendung erklärt sich auch die fabrikmäfsige Massenherstellung von Elfenbeinwaaren und von mit Elfenbeinschnitzerei geschmückten Geräthschaften, Gefäfsen, Truhen, Reliquiaren und dergleichen, welche alle nach einem und demselben Typus, ja derselben Schablone hergestellt sind und sich noch heute leicht nach bestimmten Gruppen unterscheiden lassen. Die Feststellung von solchen Gruppen bietet der Forschung zunächst auch die sicherste Handhabe, allmählich Ordnung und Uebersicht wenigstens in einen Theil des massenhaft vorhandenen Materials zu bringen und damit vielleicht zugleich auch Anhaltspunkte für die Bestimmung des Alters und Ursprunges wenigstens einiger solcher Gruppen zu gewinnen. Daneben bleiben freilich eine grofse Anzahl von Elfenbeinschnitzereien übrig, welche mehr den Stempel individuell erdachter und empfundener Kunstwerke an sich tragen, obwohl auch sie, soweit es Originalschöpfungen sind, durch ikonographische und stilistische Bande mit der Zeit und dem Orte ihrer Entstehung verknüpft sein müssen. Freilich lassen sich diese aber nicht immer so sicher bestimmen, besonders auch deshalb, weil auch schon in früheren Zeiten ältere Vorbilder häufig wieder möglichst getreu nachgeahmt wurden, selbst vielleicht auf Kosten der ikonographischen Uebereinstimmung mit den gleichzeitigen Originalkunstschöpfungen.

Ohne nun hier auf dieses, besonders schwierige Kapitel eingehen zu wollen, begnügen wir uns diesmal, eine jener **Gruppen** zu besprechen, welche den Stempel **fabrikmäfsiger Herstellung** für den Handel an sich tragen. Und zwar gibt uns den Anlafs zu dieser kurzen Besprechung nicht sowohl die Hoffnung, viel Neues über die angedeutete Gruppe sagen zu können, als vielmehr das wissenschaftliche Bedürfnifs, einer neuerlich aufgetauchten Auslegung derselben entgegenzutreten, welche unserer Ueberzeugung nach unrichtig ist.

In seinem übrigens hochverdienstlichen und gründlichen Katalog der Elfenbeinskulpturen im Louvre gibt Emile Molinier von einem, durch eine Abbildung veranschaulichten Holzkästchen, das mit Beinskulpturen verkleidet ist, eine Erklärung bezüglich seiner Herkunft, welche von den bisherigen Anschauungen vollkommen abweicht, uns aber, trotz ihrer scheinbar urkundlichen Begründung, doch nicht stichhaltig erscheint.[1])

Dieses Kästchen zeigt uns auf jeder Langseite sieben, auf jeder Schmalseite vier ganze, stehende heilige Figuren in Vorderansicht in Nischen, welche durch viereckige, Rundarkaden stützende Pfeiler gebildet sind. Der Deckel des Kastens fehlt. Sowohl die architektonischen und ornamentalen Theile, wie die Figuren an diesem Kästchen zeigen einen starr schematischen, nach der Schablone durchgeführten Stil, für welchen als besonders charakteristisch die absolute Unterordnung der Figur unter die architektonische Eintheilung erscheint, von der die Haltung und Proportionen der Figuren, sowie ihre gleichförmige, gewissermafsen ornamentale Behandlung bedingt sind. Die ausdruckslosen Köpfe mit grofsen Glotzaugen und eingebohrten Pupillen sind theils mit rundlichen Mitren,

[1]) Musée National du Louvre. »Catalogue des Ivoires« par **Emile Molinier**, Paris 1896, N. 36, p. 82.



Fig. 1. Reliquiar im Museum zu Darmstadt. (Nach Nöhring u. Frisch.

theils mit Kronen bedeckt, theils unbedeckt, mit senkrecht in die Stirne fallenden, parallelen, bisweilen an den unteren Enden lockenartig gekrümmten Haarsträhnen. Die schmalschulterigen Gestalten sind eng von Gewändern umschlossen, die aus einer bis an die Füfse reichenden Tunika und einem togaartigen Ueberwurf bestehen. Der ziemlich reiche Faltenwurf ist wenig plastisch, durch Einkerbung und flach vorspringende Faltenrücken gebildet. Die roh geschnitzten und grofsen Hände halten theils den Mantel, theils sind sie mit drei Fingern oder auch mit der ganzen, nach Aufsen gekehrten Handfläche, zum Segen oder zur Ansprache erhoben, theils halten sie Bücher, Schriftrollen oder den Mantelzipfel. Madonna, welche die Mitte der Vorderseite des Kästchens einnimmt, ist in einen Mantel gehüllt, der über den Kopf gezogen und über der Brust zusammengehalten ist, trägt eine niedrige Krone und hält mit beiden Händen das starr schematisch gebildete, segnende Christkind vor sich, welches ebenfalls gekrönt ist. Joseph, rechts neben ihr, stützt sich auf einen Stab, die hl. Drei Könige links von ihr halten Büchsen.[2]) Die Füfse der Figuren sind nackt oder mit spitzen Schuhen bekleidet und nach abwärts gestreckt.

An der Architektur dieses Kästchens, das am Sockel mit Pfeifen verziert ist, fallen als besonders charakteristisch die Pfeiler mit ihren steilen Basen auf kannellirten Sockeln, sowie die steilen, ebenfalls aus kannellirten schilfartigen Blättern gebildeten Kapitäle in die Augen. Diese Merkmale sind, gerade auch wegen ihrer starr schematischen und gleichförmigen Bildung, so bezeichnend, dafs es nicht schwer fällt, von einer ganzen Reihe anderer, in verschiedenen Sammlungen befindlicher Objekte mit Sicherheit die Identität der Mache und Provenienz mit dem oben erwähnten Kästchen festzustellen. E. Molinier führt selbst eine Reihe solcher Beispiele an, so den aus der Abtei von S. Ived de Braisne stammenden, von Hugo, Abt von Estival, im XIII. Jahrh. gestifteten Reliquienschrein im Musée Cluny (Katalog n. 1052), welcher mit der vorerwähnten Truhe im Louvre fast völlig übereinstimmt, aber auch noch den ebenfalls mit Heiligenfiguren geschmückten Deckel besitzt. Ferner gehört hierher (nach Molinier) n. 35 im Louvre, ebenfalls ein oblonger Kasten mit ähnlichem Beinschmuck. Ebenso rechnet Molinier mit Recht zu dieser Gruppe einen Reliquienbehälter im Berliner Museum (n. 466), der aber diesmal einen achteckigen (nicht kreisförmigen, wie Molinier angibt) Bau mit freistehenden Ecksäulchen und Zeltdach darstellt.

Andere Werke dieser Art sind nach Molinier: Ein viereckiger Kasten im Musée Cluny (Katalog n. 1051); ein ähnlicher, der 1877 in Lyon ausgestellt war, publizirt von J. B. Giraud;[3]) eine Tafel mit der Kreuzigung, aus dem Schatz von S. Riquier, veröffentlicht von G. Durand.[4])

Diesen Werken lassen sich noch beifügen: Zwei turrisförmige Reliquienbehälter im Museum zu Darmstadt, von denen der kleinere mit demjenigen im Berliner Museum ziemlich vollständig übereinzustimmen scheint.[5]) Schaefer's Worte lauten: „Das kleinere Turrisreliquiar scheint etwas jünger zu sein; wenigstens deuten die völlig freistehenden Säulen der Archivolten, die Behandlung des Kapitäls und die Entwickelung der Hochrelieffiguren zu fast völligem Rundbild auf einen späteren Ursprung hin." Das pafst vollkommen auch auf das Berliner Reliquiar. Das zweite gröfsere Reliquiar, welches Schaefer ausführlicher beschreibt, wurde auch von Nöhring und Fritsch in Lübeck in Lichtdruck veröffentlicht.[6]) (Fig. 1.) Diese Tafel zeigt schlagend die Identität der Mache und Herkunft mit den von Molinier beschriebenen Kästen im Louvre. Nur dafs dieses Reliquiar in Darmstadt abermals die Gestalt eines Centralbaues nachahmt, dessen unteres Geschofs ein sechzehnseitiges, dem Cylinder sich näherndes Polygon mit aufrechten Figuren zwischen

[2]) Im Uebrigen verweisen wir betreffs der Beschreibung der einzelnen dargestellten Figuren auf Molinier op. cit.

[3]) »Recueil descriptif et raisonné des principaux objets d'art ayant figuré à l'exposition de Lyon en 1877« (pl. III et IV, n. 1).

[4]) »Societé des antiquaires de Picardie. Album archéologique« (10 fasc).

[5]) Nach G. Schaefer's Beschreibung in seiner Festschrift »Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des grofsherzoglichen Museums zu Darmstadt« (Darmstadt 1872), p. 60.

[6]) »Kunstschätze aus dem grofsherzoglichen Museum zu Darmstadt« Taf. VII. Vom Deckel zwei Lichtdrucke bei F. Noack: »Die Geburt Christi in der bildenden Kunst« (Darmstadt 1894, Tafel II, 1, 3), der die dort angebrachten ursprünglichen Darstellungen und späteren Zusätze genau analysirt (p. 5).

Arkaden auf Säulen bildet, während darüber ein Walmdach aufsteigt, das mit Engelfiguren in Relief geschmückt und von einem oberen Obergeschofs den (mit Szenen aus der Geschichte Marias und mit den Evangelistensymbolen geschmückten) Deckel des Reliquiars.[7])



Fig. 2. Reliquiar im Pesther Nationalmuseum. (Oberseite des Deckels.)



Fig. 3. Reliquiar im Pesther Nationalmuseum. (Vorderseite.)

sechzehnseitigen Aufbau bekrönt ist, der wiederum zwischen Pilastern (welche jenen am Kasten im Louvre n. 36 fast völlig entsprechen) und Arkaden aufrechte Heiligenfiguren zeigt. Ueber diesem Obergeschofs bildet ein zweites Walmdach mit einem zweiten kegelförmig bedeckten

Auch ein Kästchen im Nationalmuseum zu Pesth gehört dieser Gruppe an (Fig. 2 u. 3);

[7]) Dieses Reliquiar beweist recht deutlich die Abhängigkeit der Verhältnisse der Figuren dieser Richtung von der architektonischen Einrahmung. Während die Figuren am Untergeschofs zwischen den hohen,

hier tragen die Pilaster, welche die kurzen Figuren an den Seiten trennen — und in ihrer Form ganz mit denen am Kästchen im Louvre (n. 36) und am zweiten Geschofs des grofsen Reliquiars in Darmstadt übereinstimmen — keine Arkaden, sondern nur einen horizontalen Fries, mit den verstümmelten lateinischen Namen der Heiligen darauf. Am Deckel dagegen sind sieben langgestreckte Figuren zwischen Arkaden angebracht, wie am Untergeschofs des Darmstädter Reliquiars. Das Kästchen ist an den Ecken mit breiten Ornamentbändern eingefafst, welche Palmetten zwischen Zickzackleisten zeigen. Dasselbe Ornament findet sich am Sockel des grofsen Reliquiars in Darmstadt, kommt übrigens ähnlich auch an lombardischen Steinskulpturen des XII. Jahrh. vor,[8]) ohne dafs jedoch hieraus weitere Schlüsse gezogen werden sollen, da, wie Cattaneo hinzufügt, dieses Ornament besonders auf Gläsern und Fresken nach dem Jahre 1000 häufiger zu finden ist.

An einem Frontale im Schatz der Stiftskirche von Fritzlar, mit theils gestanzter, theils emaillirter Einfassungsborde und getriebenen Reliefs der vier Evangelistensymbole und Christi zwischen zwei Engeln aus spätromanischer Zeit, sehen wir am unteren Theile einen Einsatz von zwölf Apostelfiguren zwischen Arkaden, aus Knochen, welcher ebenfalls, auch bezüglich des Sockels mit Palmetten zwischen Zickzackstreifen, sich stilistisch den vorerwähnten Arbeiten durchaus anschliefst. Noch älter, wahrscheinlich fränkisch, ist dagegen der oberste Aufsatz (Fig. 4). (G. Mittheilung der Redaktion.)

Endlich hat auch Rigollot in seiner »Histoire des arts du dessin« (Paris 1864) auf Pl. 48 fünf sehr charakteristisch wiedergegebene Figuren eines solchen Reliquiars veröffentlicht, welche aus der Sammlung Micheli stammen. Rigollot bespricht dieselben im 2. Band seines Textes (p. 95) und vermuthet, dafs sie Nachahmungen nach Statuen irgend eines Monumentes des XI. Jahrh. seien (Fig. 5).

Anknüpfend an diese Vermuthung Rigollot's wollen wir hier nun auch die übrigen verschiedenen Ansichten der Kunstforscher und zuletzt auch diejenige E. Molinier's über die Zeit und Herkunft dieser Art von Kunstwerken anführen. Da die bisher erwähnten Beispiele durchaus einheitlicher Art sind, so dürfen auch Urtheile, welche speziell über das eine oder andere derselben geäufsert wurden, ohne Weiteres auf alle bezogen werden.

Wir schliefsen uns in diesen Citaten zum Theil an Molinier's Ausführung an. Labarte betrachtet die beiden, im Katalog Molinier's unter n. 35 und 36 angeführten Kästen, sowie denjenigen von S. Ived, als den „Ausdruck einer neuen Kunst, welche im Abendland gegen Ende des X. oder im Anfang des XI. Jahrh. auftrat".[9])

Sauvageot und Laborde schrieben einzelne dieser Arbeiten dem XI. Jahrh., Sauzay dem XI. oder XII. zu.[10]) Du Sommerard bezeichnet in seinem Katalog des Musée Cluny (Paris 1884) die Truhe von S. Ived (n. 1052) als französische Arbeit des XII. Jahrh. In der »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen« der königl. Museen zu Berlin von W. Bode und H. v. Tschudi (1888) wird das hier einschlägige Kästchen unter n. 466 als deutsch-rheinische Arbeit des XI. Jahrh. bezeichnet. Schaefer[11]) hält die beiden Turrisreliquiarien im Museum von Darmstadt für rheinische Arbeiten vom Ende des XII. Jahrh. (?). Auch auf der Lichtdrucktafel

---

schmalen Arkaden übermäfsig gestreckt sind, haben sie am zweiten Geschofs, den Arkadenhöhen entsprechend, eine ziemlich normale Länge, wogegen am dritten Geschofs dieselben wegen der Niedrigkeit derselben wieder übermäfsig kurz sind. Im nämlichen Sinne macht sich der Einflufs der Architektur auf die Skulptur in den langgestreckten französischen Portalfiguren des XII. Jahrh. zu Corbeil, Chartre, Bourges etc. geltend. — Das Gleiche gilt auch für Fig. 2 u. 3.

[8]) Siehe Cattaneo »L'architettura in Italia dal secolo VI fino al Mille circa (Venezia 1888) p. 112 und 113. — Dasselbe scheint aus der Spiralranke mit Blattwerk entstanden zu sein, wie der Fries an der angeblich longobardischen Elfenbeinpyxis im Germanischen Museum erkennen läfst (»Mittheilungen aus dem Germanischen Museum« 1895, Taf. II).

Letztere zeigt auch in den Pilasterbildungen und dem Stil der Figuren einige Analogie mit der oben besprochenen Gruppe, der gegenüber sie jedoch noch primitiver und alterthümlicher erscheint. Fig. 2 u. 3 entnehmen wir, mit gütiger Erlaubnifs der Redaktion, unserm Aufsatze in »Archaeologiai Ertésitö« über die ältesten Beinarbeiten im Pester Museum, wo alle Seiten des betreffenden Reliquiars abgebildet sind.

[9]) Labarte »Histoire des arts industriels« 2. Ed., p. 84.

[10]) Nähere Citate siehe bei Molinier p. 88.

[11]) »Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des grofsherzoglichen Museums zu Darmstadt etc.« (Darmstadt 1872) p. 61.



Fig. 4. Frontale der Stiftskirche von Fritzlar.

von Nöhring und Frisch ist das gröfsere dieser Reliquiare als rheinische Arbeit des XI. bis XII. Jahrh. bezeichnet. E. Molinier tritt dagegen in seinem Katalog allen diesen Annahmen schroff entgegen und hält alle Arbeiten dieser Art für in Konstantinopel, entweder von abendländischen oder einheimischen Handwerkern um die Mitte des XIII. Jahrh. verfertigte Nachahmungen alter Typen.

Er stützt seine auffallende Annahme auf folgende drei Punkte:

1. Dafs die Metallbeschläge dieser Reliquienbehälter eigenthümliche Formen haben, wie sie nur an arabischen, persischen oder doch orientalischen Elfenbeinkästchen wieder anzutreffen seien.

2. Dafs am Boden des Kästchens (n. 36) auf Kupferplättchen, unter anderen Verzierungen Lilien mit Staubfäden eingravirt seien, wie sie zur Zeit Ludwigs des Heiligen üblich waren.

3. Dafs ein solches, mit Beinreliefs verziertes Kästchen, welches sich noch im XVIII. Jahrh. im Schatz der Abtei Saint-Maur-des-Fossés befunden habe und das wahrscheinlich mit dem Kästchen n. 36 im Louvre identisch sei, Reliquien enthalten habe, welche um die Mitte des XIII. Jahrh. aus Konstantinopel nach Frankreich geschickt wurden.[12])

Was nun die Punkte 1. und 2. betrifft, so fehlen mir allerdings augenblicklich genügende Vergleichsmaterialien, um Molinier's Behauptungen, der auch weiter keine Beispiele zum Beweis anführt, hinreichend zu prüfen. Immerhin möchte ich doch bemerken, dafs die lilienartige Form der Beschlagspangen, soweit sie aus der von ihm im Katalog mitgetheilten Zeichnung erkenntlich ist, auch im Abendland nichts Seltenes ist. Dieselbe ist ein einfaches und natürliches Resultat der Metalltechnik, des Schneidens und Biegens des Eisens in glühendem Zustande.

Begnügen wir uns aus Kunstepochen, welche der von uns behandelten am nächsten liegen, einige Beispiele von Eisenbeschlagformen anzuführen, die den oben erwähnten verwandt und offenbar technischen Ursprungs sind. Ein klassisches Beispiel sind die Eisenbeschläge des Longobardensarges aus Civezzano in Südtirol, jetzt im Ferdinandeum zu Innsbruck. Diese Beschläge bestehen theils aus langen, den Holzsarg umfassenden Eisenbändern, an deren beiden Rändern in bestimmten Abständen tiefe Einschnitte gemacht wurden, wodurch schmale lange Streifen oder Späne sich soweit loslösten, als der Schnitt nach unten reichte, während sie an ihrer Basis mit der Spange eins blieben. Diese Späne wurden dann nach aufsen umgekräuselt, wodurch die für den longobardischen Stil so charakteristischen krabbenartigen Voluten entstanden. An den Enden der Spangen blieb in Folge dieser Prozedur zwischen den gekräuselten Endspänen noch das auslaufende Mittelstück der Spange stehen, von dem jene abgelöst waren, wodurch schon ein der Lilie im Prinzip verwandtes Muster entstand, wenn diese Mittelenden am erwähnten Sarkophag auch noch nicht lanzettförmig durch Feilen zugespitzt wurden.

Zu bemerken ist, dafs die Lilie ein sehr beliebtes Ornament der Longobarden war, welches nicht blos in ihrer Flachornamentik in Stein sehr häufig vorkommt, wie z. B. der Altar des Pemmo in Cividale[13]) (741), sowie eine Steinplatte in S. Maria in valle ebendort zeigt,[14]) sondern auch als Endverzierung ihrer Szepter gebräuchlich war. Ja, am Scepter des Königs Rachis im Codex der Leges Longobardorum (in S. Trinità la Cava bei Neapel) sind an dem lilienförmigen Abschlufs sogar auch schon Staubfäden angegeben. Auch in der Steinornamentik zeigt dieses Motiv häufig die Anlehnung an metallotechnische Behandlung.

Deutlich erkennbar ist der technische Ursprung dieses Motives an den Thürbändern der vorerwähnten Kirche S. Maria in valle, welche allerdings wohl erst vom XI. oder XII. Jahrh. stammen.[15])

Auch an dem elfenbeinernen Weihkessel im Domschatz zu Aachen[16]) (nach einer darauf befindlichen Inschrift[17]) wahrscheinlich aus der Zeit der Ottonen), an dem in zwei Reihen, oben ein thronender Kaiser und sieben geistliche Würdenträger, unten acht vor Stadtthoren stehende Schildwachen dargestellt sind, sehen wir an den Thorflügeln Thürbänder, die an den Enden doppelt ausgekräuselt sind und sich von den Klammern am Kästchen im Louvre nur durch das Fehlen des zugespitzten Mittelstückes zwischen beiden Voluten unterscheiden.

Durchaus verwandt mit dem vorerwähnten Longobardensarg sowohl in der Form (mit dem dachförmigen Deckel), als in der Garnitur mit Eisenbeschlägen, ist ein alter Sarg aus dem

[12]) Nach Abbé Leboeuf Histoire de la ville et de tout le diocese de Paris. Dern. ed. T. II. (1883) p. 436.

[13]) Garrucci VI, Taf. 424, Fig. 4.

[14]) Cattaneo op. cit. pag. 94, Fig. 38. Vgl. Stückelberg, »Longobardische Plastik«. Zürich 1896 p. 61.

[15]) Vgl. Cattaneo p. 92 ff, welcher den wahrscheinlichen Neubau dieser Kirche um 1100 nachweist.

[16]) Aus'm Weerth, L. c. Taf. XXXIII, Fig. 10.

[17]) Otte »Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie« I, p. 262 u. 431. Bock »Pfalzkapelle« I, 1, Fig. 29, 30; Kleinodien, Anhang p. 48.

XI. oder XII. Jahrh., in der Klosterkirche von Milstadt in Kärnthen, wo die Beschläge ebenfalls baumartig ausgekräuselt sind, lilienartig enden, sowie als Füllungsornamente Kreuze darstellen, deren gespaltene Enden nach beiden Seiten sich rollen.[18])

Dafs allerdings auch im XIII. Jahrh. solche Lilienmotive an Eisenbeschlägen nicht selten sind, ersehen wir aus verschiedenen Beispielen, welche Viollet le Duc[19]) veröffentlicht hat, so von der Thüre der alten Kathedrale in Carcassonne, vom Thürschlofs eines Hauses in Angers, sowie vom Innenriegel einer Kirchthüre in Savigny-en-terre-plaine. Aber auch an einem rheinischen Emailreliquiar des XII. Jahrh., ehemals in der Sammlung Soltykoff zu Paris, finden wir Lilien als Schlufssteine rundbogiger Arkaden verwendet.[20])

Wir finden also diese Form, welche zwar schon den alten Orientalen, Chaldäern, Assyrern und Phöniziern geläufig war, auch in der abendländischen Kunst des frühen wie späteren Mittelalters, häufig in symbolischem und heraldischem Sinne (wie seit dem XII. Jahrh. im königlichen Wappen Frankreichs), ebenso oft aber blos technisch-ornamental verwendet, und zwar besonders häufig an Eisenbeschlägen.

Wir sehen also vorläufig nicht ein, warum das lilienförmig endende Beschläg am Beinreliquiar im Louvre gerade orientalisch sein soll.

Was den dritten Punkt betrifft, so scheint mir der Umstand, dafs in dem Kästchen der Abtei Saint-Maur-des-Fossés einige aus Konstantinopel stammende Reliquien aufbewahrt wurden, noch kein Beweis weder dafür zu sein, dafs das Kästchen nun auch aus Konstantinopel, noch dafür, dafs es aus der gleichen Epoche, wie die darin aufbewahrten Reliquien stammen müsse. Sonst müfsten beispielsweise alle Reliquiare, welche Gebeine von Märtyrern der Katakombenära enthalten, altchristlich-römische Arbeiten, alle solche, welche Kreuzpartikeln einschliefsen, byzantinischen, bezw. syrischen Ursprungs sein. Nicht selten wurden gewifs auch ältere Reliquiarien für später hinzugekommene Reliquien verwendet, wie umgekehrt. (Schlufs folgt.)

Innsbruck. Hans Semper.



Fig. 5. Beinreliefs der Sammlung Micheli, Paris.

[18]) Diesen Holzsarg habe ich bis jetzt nur in den »Mittheilungen der k. k. Central-Kommission«, Neue Folge, Bd. V, p. 39, in einer kurzen Notiz erwähnt gefunden, in welcher er als frühgothisch bezeichnet wird. Sowohl die alterthümliche Form der Beschläge, wie die an beiden Schmalseiten gemalten Brustbilder von Heiligen mit stark byzantinischen Anklängen, weisen jedoch auf eine frühere Zeit hin.

[19]) Dictionnaire raisonné de l'architecture. Vol. VIII. Serrurerie p. 308 Fig. 14, p. 322 Fig. 26, p. 332 Fig. 32.

[20]) Siehe die Tafel bei Didron »Annales archéol«. XX. p. 307. Seit 1861 im Kens.-M., n. 7650. Phot. n. 13136.

Eiserner Kerzenträger in der Pfarrkirche zu Kleve.

Mit 2 Abbildungen.

Der in den Figuren 1 u. 2 abgebildete Kerzenhalter befindet sich in ziemlich defektem und verwahrlostem Zustande in dem Nordthurme der Pfarrkirche zu Kleve, und zwar ist das eine Bein des Dreifufses in den Nordostpfeiler desselben eingemauert. Auf den beiden anderen Füfsen ist unten ein Eisenstück aufgenietet, das wohl einen jetzt unkenntlich gewordenen Löwen oder Schlangenkopf vorstellte. Der in seiner unteren Hälfte einfach gehaltene, über dem Knaufe mit Eisenrollen verzierte Ständer, sendet in etwas mehr als halber Höhe zu den beiden Ecken der Platte je eine dünnere gebogene Eisenstange aus, welche mit Nasen geschmückt ist. In gleicher Weise ist auch der Kopf des Ständers gehalten. Früher befanden sich an der Vorderseite desselben einige Haken, welche zum Tragen einer grofsen Almosenbüchse bestimmt waren, die sich zur Zeit in der Sakristei der Kirche befindet, jedoch in der Zeichnung nicht berücksichtigt ist. Sehr interessant und originell ist die Behandlung der Platte. Sie hat die Form eines schmalen, an den Kopfenden abgerundeten Tablets, das an den Langseiten zwei gröfsere und vier kleinere viertelkreisförmige Ausbuchtungen aufweist. Rund herum wird sie von einem dünnen Eisenblechband umsäumt, das oben zinnen- und unten zahnartig ausgeschnitten ist, und dem an den beiden Schmalseiten zwei volutenartig umgebogene Eisenplättchen vorgelegt sind. Gleich hinter diesem Bande sind hart am Rande der Deckpatte 20 kleine Röhrchen, die zum Halten kleinerer Kerzen bestimmt sind, aufgestellt, und zwar nimmt der Durchmesser derselben nach der Mitte hin zu. Jede der sechs viertelkreisförmigen Erweiterungen der Platte trägt in ihrem Mittelpunkte einen Dorn für eine gröfsere Kerze; bei jeder wird ein eiserner Ring durch ein gedrehtes Säulchen über dem Dorne gehalten, um so ein Aufrechtstehen der Kerzen zu ermöglichen. In der Mitte der Tafel ist in ihrer Längenrichtung ein aus zwei kräftigen aneinander genieteten Eisenbändern gebildeter Aufsatz angeordnet. Derselbe ist treppenartig gestaltet, mit vier Auftritten auf jeder Seite, so dafs sich also einschliefslich der Mittelstücke eine Gesammtzahl von neun Stufen ergibt. Auf jeder dieser Stufen weichen die Bänder im Halbkreise aus, so dafs ein breiter Ring entsteht, welcher einem in der Längsachse der Deckplatte stehenden Kerzendorne entspricht. Letztere nehmen von der Mitte nach den Seiten hin an Gröfse und Stärke ab. Der Aufsatz wird in der Mitte an seinem höchsten Punkte

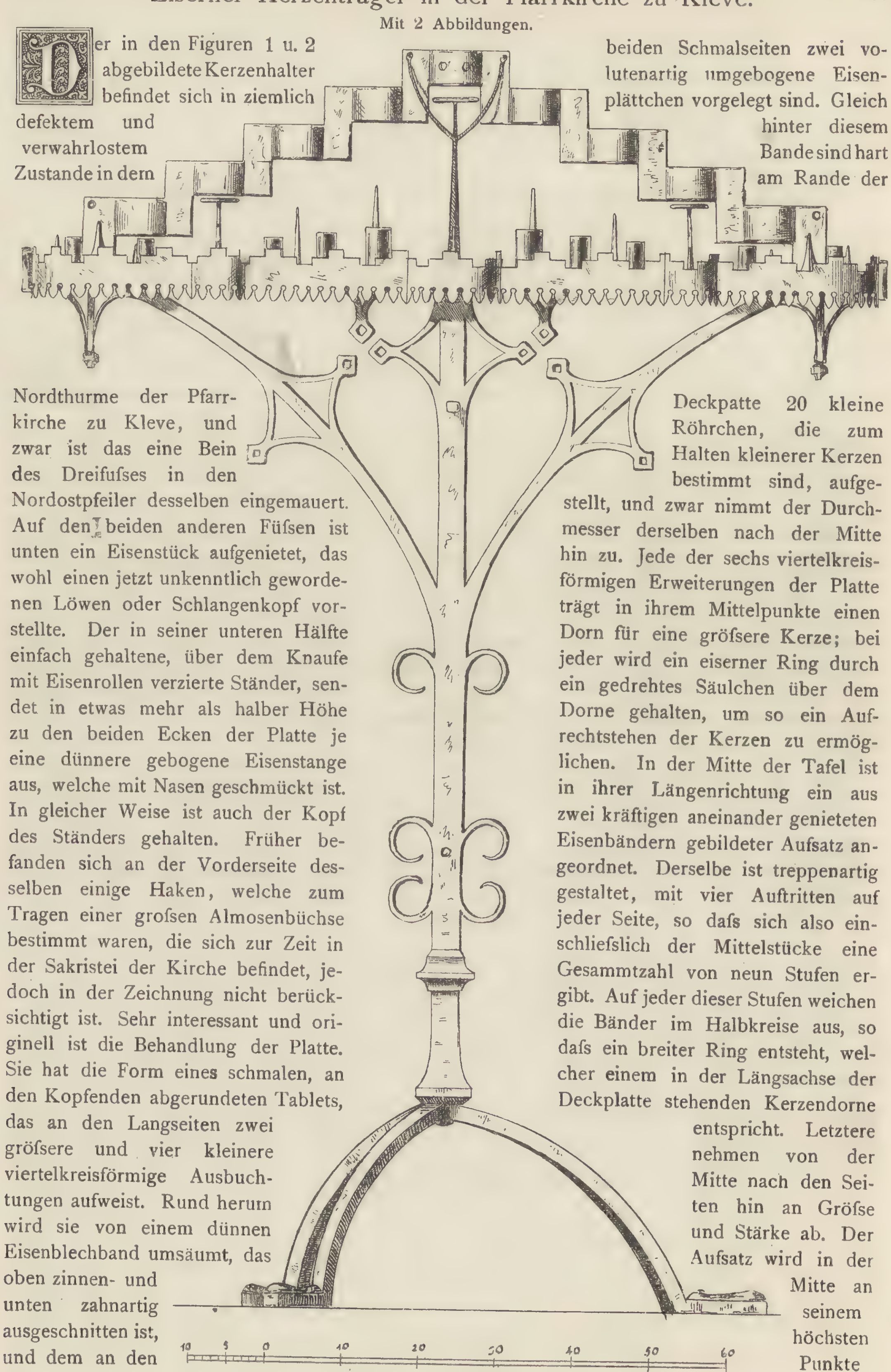
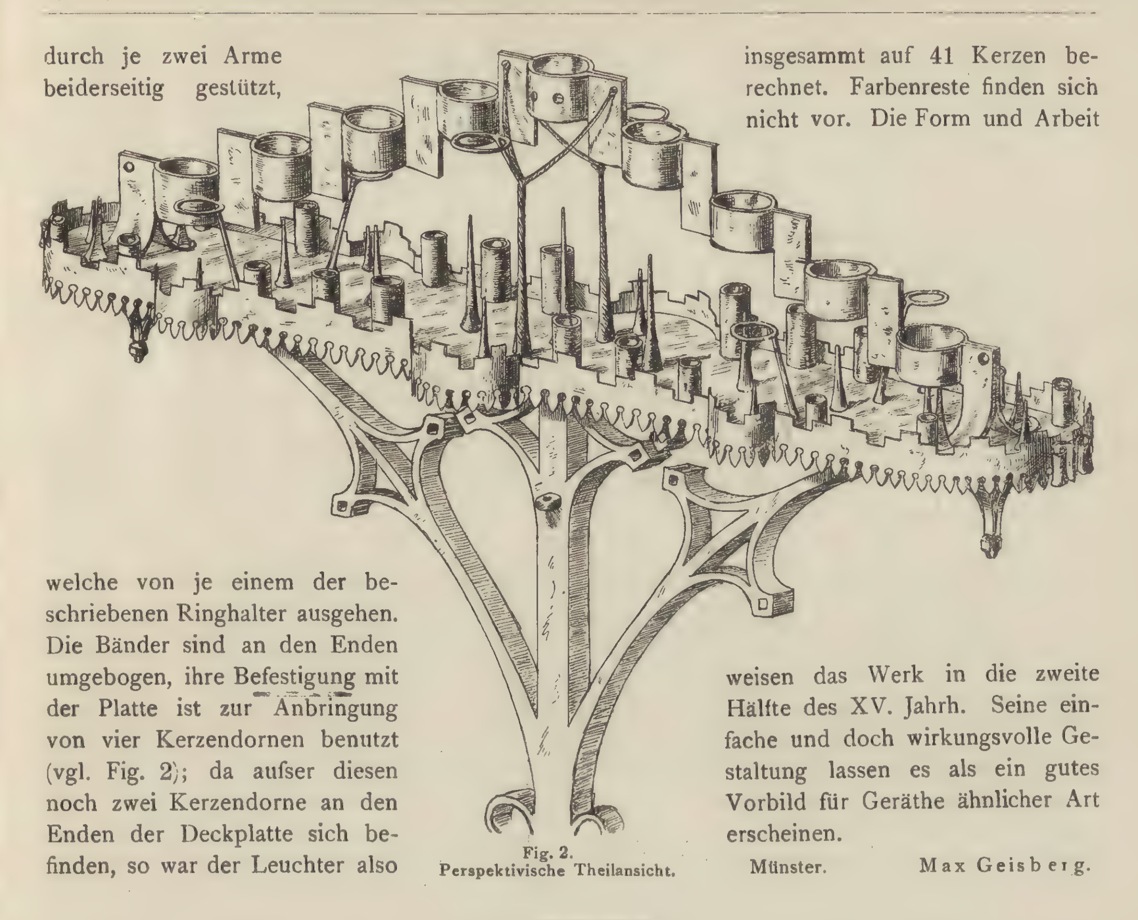


Fig. 1. Geometrische Ansicht.

durch je zwei Arme beiderseitig gestützt, welche von je einem der beschriebenen Ringhalter ausgehen. Die Bänder sind an den Enden umgebogen, ihre Befestigung mit der Platte ist zur Anbringung von vier Kerzendornen benutzt (vgl. Fig. 2); da aufser diesen noch zwei Kerzendorne an den Enden der Deckplatte sich befinden, so war der Leuchter also insgesammt auf 41 Kerzen berechnet. Farbenreste finden sich nicht vor. Die Form und Arbeit weisen das Werk in die zweite Hälfte des XV. Jahrh. Seine einfache und doch wirkungsvolle Gestaltung lassen es als ein gutes Vorbild für Geräthe ähnlicher Art erscheinen.


Fig. 2.
Perspektivische Theilansicht.

Münster. Max Geisberg.

Ein unbeschriebener Stich von Daniel Aldenburgh.


Im Kupferstichkabinet der Akademie zu Düsseldorf befindet sich ein, wie es scheint, bisher nicht beschriebener Kupferstich des Kölner Stechers Daniel Aldenburgh. Merlo, »Kölnische Künstler«, 2. Aufl., bringt das Blatt nicht.

Der fast die ganze Platte einnehmende Stich zeigt auf einem Felsblock eine nackte, männliche Gestalt, die von einer Teufelsfigur am Strick gehalten wird. An der linken Seite des Sünders (vom Beschauer rechts) steht ein Engel, zur Rechten Johannes der Täufer mit dem Kreuz. Beide weisen auf das Lamm hin, das auf einem links sich erhebenden Blumenhügel steht. Ein Spruchband aus dem Munde des Engels enthält die Worte: *Spera in Domino et fac bonitatem,* ein ebensolches aus dem Munde des Täufers: *Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccat^u mundi.* In der Höhe erscheint in Wolken Gottvater, von welchem die Worte ausgehen: *Nolo mortem pectatvris* (sic!), *sed ut cenuertatur et viuat.* Rechts unten hinter dem Felsen ein Höllenrachen von Flammen umgeben. Aus dem Felsen, der die vier Hauptfiguren trägt, erhebt sich ein entlaubter Baum; unten in drei Zeilen: *Conuertimini ad Dominum Deum vestrum, quia benignus et misericors est, patiens et multae misericordiae, et praestabilis super malitia. Joel 2. Daniel Aldenburgh fecit et ex coloni.*

Die Ausführung zeigt die feine Schraffirung des Meisters, bleibt aber in der Zeichnung hinter anderen Blättern desselben zurück. Gröfse des Stiches 11,9 zu 7,6 *cm* Höhenformat. Das Werk des Daniel Aldenburgh käme hierdurch auf 11 Blätter.

Im alten Krahe'schen Katalog der Düsseldorfer Sammlung war das Blatt nicht unter dem Namen Aldenburgh's genannt, sondern in einem Supplement unter Nr. 24, „408 représentation allégoriques, différens maîtres" enthalten.

Düsseldorf. F. Schaarschmidt.

Bücherschau.

Die Bischöfe von Hildesheim. Ein Beitrag zur Kenntnifs der Denkmäler und Geschichte des Bisthums Hildesheim von Dr. Adolf Bertram, Domkapitular. Mit den Bildnissen von 18 Bischöfen und 173 Abbildungen von Kirchen, kirchlichen Kunstwerken und Grabdenkmälern. Hildesheim 1896, Druck und Verlag von August Lax.

Als ein monumentales Werk darf die grofse Publikation bezeichnet werden, welche der junge Hildesheimer Domherr vor Kurzem veranstaltet hat, denn sie ist höchst stattlich in ihrer Erscheinung, mit Einschlufs des korrekten Einbandes, sehr reich in ihrer Ausstattung, auf der Grundlage der Monumente aufgebaut und ein Ehrendenkmal für den Kirchenfürsten, der bei seinem Doppeljubiläum an alle seine Verdienste um das alte berühmte Bisthum erinnert, dessen Kunstdenkmäler er in ganz besonderem Maafse beflissen gewesen ist zu erhalten, zu pflegen, zu verherrlichen, durch neue zu vermehren im Sinne der alten. Die Grabdenkmäler des Domes, deren lithographische Nachbildung der um die Kunstgeschichte Hildesheims verdiente Dr. Krâtz begonnen hatte, haben den bescheidenen Ausgangspunkt dieses Werkes gebildet, wie sie jetzt seinen Anhang ausmachen, und bei den grofsen Kenntnissen und der nicht minder grofsen Begeisterung des Verfassers in Bezug auf seine Heimathdiözese und deren Geschichte ist es nicht zu verwundern, dafs das Thema sich ihm unter der Hand erweitert hat, so dafs er von den Bischöfen ein vollständiges Lebensbild gab unter besonderer Betonung ihrer Thätigkeit auf dem Gebiete der Kunst, und vom Schlusse des XV. Jahrh. auch in den Kreis seiner Untersuchung hineinzog, was die hervorragenderen Mitglieder des Domkapitels geleistet haben. — In sieben Abschnitte zerfällt das Buch und der erste behandelt den Dom und seine Grabstätten, der II. die Zeit von der Gründung des Bisthums (Bischof Gunthar, † 834) bis in das XIII. Jahrh. (Bischof Konrad II., † 1249), der III. von da bis zur Stiftsfehde 1521 bis 1523 (unter Bischof Johannes IV., † 1547), der IV. das Zeitalter der Glaubensspaltung, der V. die kölnischen Kurfürsten aus dem bayerischen Herzogshause (von Ernst II., 1573, bis Clemens August, † 1761), der VI. die beiden letzten Fürstbischöfe (Friedrich Wilhelm, 1763, bis Franz Egon von Fürstenberg, † 1825), der VII. endlich die jüngste Zeit und ihre Bischöfe, namentlich Bischof Wilhelm, dessen 25jähriges Jubiläum vor Kurzem mit so grofser Feierlichkeit begangen wurde. Diese mehr als 1000jährige Geschichte zeigt Perioden ungewöhnlicher Schaffensfreude auf den verschiedensten Gebieten der kirchlichen Kunst, und man braucht nur die Namen Bernward, Godehard, Hezilo zu vernehmen, um an die hervorragendsten Kunstwerke des XI. und XII. Jahrh. erinnert zu werden, über denen ein glücklicher Stern der Erhaltung gewaltet hat. Sie sind hier vortrefflich abgebildet und eingehend beschrieben, und in Bezug auf sie sind manche Zweifel gelöst, manche Anschauungen berichtigt. Auch die folgenden Jahrhunderte sind in dieser Hinsicht nicht vernachlässigt und manche ihrer Bauwerke zu den Urhebern in die richtigen Beziehungen gebracht. Unter dem Bischof Wedekin, der ein persönlicher Kunstfreund und eifriger Sammler war, nahm das kirchliche Kunstschaffen einen gewaltigen Aufschwung, und dafs dieser unter seinem Nachfolger fortdauerte, beweist die grofse Anzahl neuer Denkmäler, die unter ihm entstanden sind, wie die Restauration, welche die alten erfahren haben. Ein eigenartiger, durch seine lokale Färbung besonders ansprechender Kunstenthusiasmus beherrscht den ganzen Sprengel, namentlich die Bischofsstadt, und als seine Frucht gewinnt noch eine besondere Bedeutung das vorliegende Werk, dessen erste Auflage sofort vergriffen war, ein Beweis für die lebhafte Nachfrage im engeren Kreise, die in dem allerdings sehr mäfsigen Preise (von 20 Mk. für die Subscribenten) nur zum geringen Theile ihre Erklärung findet. Schnütgen.

Baugeschichte des Basler Münsters. Herausgegeben vom Basler Münsterbauverein. Nebst zwei Mappen mit Zeichnungen. Basel 1895. Verlag von Ernst Wasmuth in Berlin.

Dieses grofse, in jeder Beziehung des gewaltigen Bauwerks würdige Werk besteht aus zwei Mappen mit Zeichnungen, und aus dem umfassenden Texte. An beiden Gruppen sind mehrere betheiligt. Die kleinere Mappe in Folio umfafst 25 durch Lichtdruck gewonnene Tafeln, vortreffliche Reproduktionen, die von Kelterborn von 1880 bis 1892 angefertigten Aufnahmen, die aufser manchen Totalansichten sehr viele Details enthalten. Die Mappe in Grofsfolio besteht aus 10 grofsen Architekturaufnahmen und 19 zumeist ornamentale Einzelheiten bringenden Blättern, die von 1855 bis 1874 von Riggenbach und Lasius gezeichnet und theils in Stich, theils in Holzschnitt, theils lithographisch vervielfältigt sind. Die zahlreichen in den Text aufgenommenen Illustrationen rühren von Stehlin her, dem zugleich der I. 290 Seiten füllende Abschnitt des Textes, bei weitem der wichtigere und schwierigere Theil desselben angehört, nebst dem III. und IV. Abschnitt, welche die Restauration der 50er Jahre, die Anlegung des Münsterhofs und die Wiederherstellung des Kreuzgangs in den Jahren 1860 bis 1873 behandeln. Dem baulichen Unterhalt des Münsters von Beginn des XVI. bis in die Mitte des XIX. Jahrh. hat Wackernagel 60 unillustrirte Seiten gewidmet und mit Reese 20 Seiten der Restauration der 80er Jahre, so dafs jetzt, dank den Mühen und Opfern des Bauvereins, ein Werk vorliegt, das an Vollständigkeit der Abbildungen kaum übertroffen wird und in Bezug auf die baugeschichtliche Beschreibung ganz auf der Höhe steht. Diese war nicht leicht, weil es an umfassenden Vorarbeiten fehlte, und die vielen Umgestaltungen und Zuthaten in der gothischen Periode die Beurtheilung der Entwicklung des romanischen Münsters, zu dessen Analyse die Urkunden nur spärliche Beiträge liefern, nicht unerheblich erschwerten. Dank seinen gründlichen Untersuchungen, liefert der Verfasser eine vollständige Rekonstruktion des romanischen Hauptbaues, den er aus seinen verschiedenen Veränderungen glücklich herausschält, so dafs seine eingehende Charakteristik des

romanischen Baues als wohlbegründet erscheint, mit Einschlufs der Kombinationen über die für seine Formen mafsgebenden Einflüsse. Sodann werden die gothischen Arbeiten geprüft, zunächst die ältesten, welche in den die äufseren Seitenschiffe bildenden Kapellen bestehen, und die vielen späteren gothischen Anbauten und Ergänzungen werden einzeln klargestellt, so dafs das Bauwerk in der Gestalt erscheint, in welcher es das XVI. Jahrh. übernahm, ohne dafs noch wesentliche Zuthaten erfolgten, bis die umfängliche, mit Liebe und Eifer betriebene Restauration der äufseren Theile begann und im Jahre 1890 abgeschlossen war, mit Ausnahme des ungewöhnliche Schwierigkeiten bietenden Hauptportals. B.

Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alb. Ein Baustein zu einer Geschichte der deutschen Wandmalerei im frühen Mittelalter, zugleich ein Beitrag zur ältesten Geschichte der zollerischen Stammlande. Mit Unterstützung S. K. H. des Fürsten Leopold von Hohenzollern herausgegeben von Dr. Paul Weber. XII und 100 Seiten. Darmstadt, Bergsträfser, 1896. (Preis 8 Mk.)

Eine streng wissenschaftliche, mit grofser Sachkenntnifs geschriebene Monographie über jenen hochwichtigen Gemäldefund, auf welchen ein kurzer Artikel unserer Zeitschrift früher (1893, Jahrg. VI, S. 4 ff.) aufmerksam machte. Die dort noch offen gelassenen oder unsicher beantworteten Fragen sind so ziemlich alle befriedigend erledigt, auch die Gemälde selber in guten Reproduktionen vor Augen geführt; vorzüglich gelungen ist namentlich die farbige Kopie des Weltgerichtsbildes, welches den Mittel- und Brennpunkt des höchst interessanten, beinahe ganz erhaltenen oder wenigstens konstatirbaren Gemäldecyklus bildet. Man kann nun nach den eingehend begründeten Resultaten dieser Schrift die Burgfeldener Gemälde getrost in die an Lücken noch so reiche Geschichte der frühmittelalterlichen Wandmalerei einstellen als Werk der Reichenauer Schule aus der Mitte oder der zweiten Hälfte des XI. Jahrh. Eine Ueberfallszene im Walde, welche Paulus u. a. auf die Ermordung zweier Zollerngrafen 1001 beziehen wollen, deutet der Verfasser sicher richtig mit Keppler auf die Parabel vom barmherzigen Samaritan, hier wie sonst lehrreiche Parallelen beiziehend. Auch die Frage nach der Bedeutung der eingemauerten Töpfe ist nach der Erklärung von Gebhardt wohl endgiltig gelöst: sie sind weder Schallgefäfse noch Reliquienbehälter, noch zur Ausfüllung der Rüstlöcher eingefügt, sondern ein Befestigungsmittel für den Malverputz. Der Schlufs der tüchtigen Studie befafst sich mit der Frage der Beziehungen der Zollern zu Burgfelden bezw. Schalksburg, ohne aber hier zu ganz sicheren Resultaten vordringen zu können. P. K.

Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Grofsherzogthums Mecklenburg-Schwerin, bearbeitet von Prof. Dr. Friedrich Schlie.

Der erste Band dieses Werkes ist jüngst erschienen; sein Format ist Grofs-Quart, er ist 612 Seiten stark mit 425 Abbildungen. Die typographische Ausstattung, besonders die fast durchgehends gut gelungenen Lichtdrucke und Autotypien, legen ein ehrendes Zeugnifs für die Leistungsfähigkeit der Bärensprung'schen Hofbuchdruckerei in Schwerin ab.

Sr. Königl. Hoheit dem Grofsherzoge Friedrich Franz III. dankt das Land dies schöne Werk. 1887 rief er die Kommission zur Erhaltung der Kunst- und Geschichtsdenkmäler Mecklenburgs in's Leben. Diese bestellte sofort Vertrauensmänner und erbat von ihnen Verzeichnisse der in ihren Bezirken befindlichen Denkmäler. Mehrfach wurden sie gar nicht oder nur recht ungenügend eingeliefert. Dennoch ward genügendes Material zusammengebracht, um ein Sammelwerk in Angriff zu nehmen. Für die Drucklegung und Ausstattung mit Abbildungen bewilligte der Landtag sofort in liberalster Weise die nöthigen Geldmittel. Die Bearbeitung ward im Einverständnifs mit der Kommission einem Mitgliede, dem Professor Dr. F. Schlie, übertragen. Er sichtete mit scharfem, kunstverständigem Blick die Masse des eingegangenen Materials und verstand aus der Menge unnöthigen Beiwerks den Kern und die Hauptsache herauszufinden. Persönlich durchstreifte er wiederholt das Land, um Fehlendes aufzuspüren und zu sammeln, besonders aber um Alles mit eigenen Augen zu sehen und zu prüfen. Es galt, jedes irgend bedeutende Werk nach Zeit und Stil zu bestimmen und ihm in kunstwissenschaftlicher Weise nach allen Seiten hin in knapper klarer Darstellung gerecht zu werden. Trefflich ist dies dem Bearbeiter gelungen. Denn dieser erste Band bringt zunächst für den nordöstlichen Theil des Landes in Wort und Bild eine erschöpfende Aufzeichnung und Darstellung der mecklenburgischen Kunst- und Geschichtsdenkmäler, die allen Ansprüchen genügen wird und nach den verschiedensten Richtungen zu weiteren Spezialforschungen lebhaft anspornen mufs.

Die Beschreibung schliefst sich der Eintheilung des Landes in Amtsgerichtsbezirke an. Dieser I. Band umfafst deren acht im Nordosten Mecklenburgs. Voran steht die alte Hansestadt Rostock. Gewifs mit Recht; sie ist nicht nur die gröfste Stadt des Landes, sie ist auch die reichste an Kunstdenkmälern. 280 Seiten mit 253 Abbildungen mufsten ihr gewidmet werden. Wie hier so werden in den anderen Städten und den ländlichen Ortschaften, welche der Darstellung Werthes boten, — Gebäude, kirchliche und profane, das in ihnen befindliche Mobiliar, die Werke der Malerei, der Kleinkunst in Metall, Zinn und Bronze, des Glockengusses, der Tischlerei, der Weberei u. s. w. besprochen und vielfach abgebildet. Sehr wichtig für das mecklenburgische Handwerk ist dabei, dafs auf Grund alter Amtsbücher der Goldschmiede und Zinngiefser bei peinlichster Besichtigung der Stadt- und Meisterzeichen die Mehrzahl der Verfertiger der heiligen Geräthe, der Zinnleuchter nachgewiesen werden konnten. Kelche, Hostienbüchsen u. a., welche man geneigt war, Auswärtigen zuzulegen, erwiesen sich als mecklenburger, zumal Rostocker Arbeit. Durch Forschen in Kirchenarchiven sind aus Protokollen und Rechnungsbüchern die Namen der Kunst- und Dekorationsmaler, der Orgelbauer, Tischler, Bildhauer, welche die Ausstattung der Gotteshäuser beschafften, wiederum bekannt geworden. Der Beschreibung der Kunstdenkmäler in

einem jeden Orte geht ein kurzer Abrifs seiner Geschichte mit besonderer Betonung des kulturellen Moments voran. Leicht erkennt man, mit welcher Vorliebe dieser stets gearbeitet ist. Für diese Ortsgeschichten ist das mecklenburgische Urkundenbuch gründlich durchforscht. Ebenso für die Familiengeschichte. Wo ein Name, sei es der einer adligen oder bürgerlichen Familie, auf Leichensteinen, an Geräthen, oder bei Erzählung eines Besitzerwechsels vorkommt, sind fast immer über den Träger Angaben beigesteuert. Wo diese aus gedruckten Werken nicht zu schöpfen waren, sind sie, wie dies auch bei den Ortsgeschichten geschehen ist, den Akten des grofsherzoglichen Archivs, der Städte, Klöster und Korporationen oft durch längeres Nachforschen entnommen. Durch genaueste Lesung und treue Wiedergabe zahlreicher Inschriften an Bauten, Grabplatten und Geräthen ist der Urkundenschatz gewachsen und berichtigt. Reichen Gewinn dankt auch die Heraldik dem neuen Werke. Die Zahl der Hausmarken hat dadurch wesentlichen Zuwachs erhalten.

Der reiche Inhalt des Buches, das so vieles bringt, wird sicher Manchem Etwas bringen, dafs er es nicht unbefriedigt aus der Hand legt und dem Verfasser dankt, welcher fleifsig schon wieder an dem zweiten Theile arbeitet, der mit dem reichen Schatz der Kunst- und Geschichtsdenkmäler Wismar's beginnen wird.

Ribnitz. L. Dolberg.

Volkskunst. Von Robert Mielke. Mit 85 Abbildungen. Magdeburg 1896. Verlag von Walther Niemann. Preis Mk. 2.50.

Der Verfafser geht von dem Gedanken aus, dafs die Kunst, die bestimmt ist, nicht blofs Einzelne sondern Alle zu heben, vor Allem volksthümlich sein mufs, aus dem Volke und seinen Anschauungen herausgewachsen, ihm verständlich und dienlich. Dafs das deutsche Volk eine solche seinem Charakter, seinem Denken und Empfinden entsprechende Kunst gehabt habe, weist er nach und verfolgt diese Bauernkunst, wie er sie nennt, von ihren ersten Anfängen in den Verzierungen der Bronzefibeln und Holzbauten durch das Mittelalter hindurch bis zu der Zeit, wo fremde Einflüsse auf sie einzudringen versuchten, aber ihr die Eigenart in ihrem eigentlichen Bereiche nicht zu nehmen vermochten bis in unser Jahrh. Sehr lehrreich und auch überzeugend ist dieser von zahlreichen Illustrationen unterstützte Nachweis, der sich auf die Einzelleistungen von Haus, Wohnung und Kleidung, auf die genossenschaftlichen Leistungen von Schrift und Münze, wie der Kirche bezieht. Von selbst knüpft sich daran die Betonung der Nothwendigkeit, dafs die industriell gewordene, daher verallgemeinerte und verwässerte Kunstthätigkeit wieder volksthümlich werde durch die Rückkehr zu den alten Mustern und der Art ihrer Entstehung, also zur Pflege der häuslichen Kunst auf der Grundlage einfacher Techniken, vielfacher Betheiligung und allgemein verständlicher Motive. Den romanischen und gothischen Formen redet der Verfasser am meisten das Wort als denjenigen, die für die Eingliederung in die deutsche Kunstsprache am geeignetsten sich erwiesen haben, während er den antiken Einflüssen zu wehren sucht, wie allen denjenigen, die als ihre Wiedergeburt erscheinen. Diese seine Anschauungen und Grundsätze bringt der Verfasser mit Wärme und Begeisterung zur Geltung und das Urwüchsige, Gemüthvolle mit einem Worte echt Deutsche, was aus denselben überall heraustönt, ist sehr geeignet, Propaganda zu machen für seine kernigen und gesunden Lehren, die dem Gesuchten, Gezwungenen, Nivellirenden gegenüber, welches das Kunstgebiet zu beherrschen strebt, nicht bestimmt genug betont werden können.

K.

Spätgothische Wohnräume und Wandmalereien auf Schlofs Issogne. Von R. Forrer. Mit 12 Lichtdrucktafeln. Strafsburg 1896, Verlag von Fritz Schlesier.

Mittelalterliche Ritterschlösser mit den ursprünglichen Wandgemälden und Zimmereinrichtungen sind auch in Italien selten und der Verfasser hat das Verdienst, auf ein solches unter Beigabe von zwei Aufsen- und zehn Innen-Aufnahmen die Aufmerksamkeit hinzulenken. Einfach ist die äufsere Erscheinung des von dem Rittergeschlechte der Callant gegen Schlufs des XV. Jahrh. nicht gar weit von Turin gebauten Schlosses, desto reicher aber die innere Ausstattung, welche die Rundbogenhalle des Erdgeschosses betrifft, wie die Wohnräume des ersten und zweiten Stockes. Diese bestehen in einer Waffenkammer, in einem Schlafsaal, in einer Stube mit grofsem Cheminée, in einer gewölbten Kapelle mit reichem gothischen Schnitzaltar, Gesindestube, Küche, in einem Efszimmer, sowie in zwei Prachtsälen, von denen der eine durch seinen Namen „Stanza del Re di Francia" an den Besuch von König Franz I. von Frankreich erinnert, der andere Sala di giustizia heifst. Die alte Zurüstung und Einrichtung verleiht diesen Zimmern einen ganz besonderen Werth, auch in vorbildlicher Hinsicht. — Noch interessanter sind die Fresken, welche seit dem Beginne des XVI. Jahrh. die Wände der Rundbogenhalle schmücken und im Ganzen gut erhalten sind. Sie stellen einen auf offenem Markte errichteten Krämerstand, eine Apotheke, eine Schneiderwerkstätte mit Tuchladen, einen offenen Marktplatz, endlich eine Landsknechtskneipe dar und was auf allen diesen reich ausgestatteten Bildern an Einrichtungsgegenständen, Kostümstücken u. s. w. u. s. w. figurirt, ist so überaus mannigfaltig und kulturhistorisch so merkwürdig, dafs sie in das Wirthschaftsleben der damaligen Zeit einen fast kaum noch gebotenen Blick gestatten. Der Verfasser verdient daher ganz besonderen Dank für diese seltene Gabe und seinem Wunsche, durch sie auch einen praktischen Zweck zu erreichen, nämlich Winke zu geben für die Restauration und Ausstattung aller oder im alten Stile neugebauter Schlösser, kann die Erfüllung nicht fehlen.

Schnütgen.

Katechismus der Ornamentik. Leitfaden über die Geschichte, Entwickelung und charakteristischen Formen der Vezierungsstile aller Zeiten. Von F. Kanitz. V. verbesserte Auflage. Mit 131 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig 1896. Verlag von J. J. Weber. Preis in Original-Leinwandband 2 Mk.

Die Kenntnifs der den einzelnen Stilarten eigenthümlichen Ornamente ist für das theoretische Kunstverständnifs und noch mehr für das praktische Kunstschaffen von entscheidender Bedeutung und wird von dem vorliegenden Büchlein wesentlich erleichtert, welches über die Entwickelung derselben Auskunft gibt an der Hand von Abbildungen, von denen die meisten den Bauwerken entnommen sind, namentlich in dem Abschnitt über die mittelalterliche Ornamentik, dem eine etwas eingehendere Behandlung zu wünschen wäre. Die der neuesten Auflage im „Anhang" beigegebene Erklärung der kunsttechnischen Ausdrücke ist eine schätzenswerthe Bereicherung. B.

Sammlung Lanna, Prag. Das Kupferstichkabinet. Wissenschaftliches Verzeichnifs von Dr. Hans Wolfgang Singer. 2 Bände. Prag 1895, Selbstverlag.

Dafs die so hervorragenden wie umfassenden und mannigfaltigen Sammlungen des Ritters von Lanna, das glückliche Ergebnifs grofsen Eifers, reicher Kenntnisse, feinsten Geschmackes, jetzt durch die Veröffentlichung Gemeingut werden sollen, ist auf das freudigste zu begrüfsen, und der Anfang ist als vorzüglich gelungen zu bezeichnen, denn der in vornehmster Ausstattung vorliegende Katalog der Kupferstichsammlung übertrifft an Uebersichtlichkeit, Zuverlässigkeit, Handlichkeit, alle sonstigen derartigen Beschreibungen. Eine solche Bearbeitung hatte freilich diese Sammlung verdient, deren Bedeutung nicht nur in der Anzahl (über 10000 Nummern), sondern vornehmlich in der Qualität der Blätter besteht, als deren Glanzpunkte das fast unerreichte Dürer-Werk und die Serie der Kleinmeister des XVI. Jahrh. erscheinen. — Der erste Band umfafst das XV. Jahrh., die Wiegendrucke des nordischen Holzschnitts und Kupferstichs, 189 Blätter, unter denen vorzügliche Abdrücke von Schongauer und van Meckenem, und manche Unika, sowie das XVI. und XVII. Jahrh., 5500 Blätter, namentlich Aldegrever, Altdorfer, die beiden Beham, Dürer, Holbein, Hollar u. s. w. Von dieser III. Abtheilung enthält der II. Band den Schlufs über 1300 Nummern, unter denen die Niellen, Pencz, Schäufelein, und sehr viele Anonymi aus dem XVI. bis XVII. Jahrh. — Die italienischen Stiche und Holzschnitte bilden die III. und IV., die holländischen Radierungen die V., die englischen, französischen und holländischen Halbdunkelholzschnitte die VI, die Bildnifsstecher die VII. Abtheilung, und die verschiedenen anderen Techniken sind in der VIII. Abtheilung zusammengestellt. Das XVIII. Jahrh. ist vorwiegend durch Boissieu und Chodowiecki, das XIX. durch Ludwig Richter wohl vollständiger wie irgendwo vertreten. Die Kupferstiche und Holzschnitte in gebundenen Werken bilden den Schlufs, an den sich nur noch fünf überaus sorgfältig gearbeitete, daher den Gebrauch dieses Katalogs ungemein erleichternde Register anschliefsen. — Die 45 meisterhaften Heliogravüren, die, auf 31 Tafeln zusammengestellt, den Anhang beider Bände bilden, sind um so werthvoller, als sie nur bisher noch nicht veröffentlichte Blätter zum Abdrucke bringen, mithin als eine sehr bedeutungsvolle Bereicherung des Bilderschatzes zu betrachten sind. — So vereinigen sich in diesem Prachtkataloge Besitzer und Bearbeiter zu einer Leistung allerersten Ranges, welche ihren Werth behaupten wird, so lange die graphischen Künste geschätzt und gepflegt werden. G.

Prüm und seine Heiligthümer. Mit 7 Illustrationen. Von Dr. C. Willems, Domvikar, Trier 1896, Paulinus-Druckerei. Preis 90 Pf.

Die Wallfahrt, welche durch die Beschaffung eines neuen Schreines für die Reliquien der Sandalen des Herrn in der Salvatorkirche zu Prüm im Spätherbste veranlafst ist, hat den Verfasser bestimmt zur Herausgabe dieses anregenden und lehrreichen Schriftchens, welches sich mit der Geschichte des Klosters und seiner Kirche, sowie namentlich den Schätzen und Reliquien derselben beschäftigt und darüber das zuverlässige Material geschickt zusammenstellt. Die beigegebenen guten Abbildungen machen mit der mächtigen Kirche und ihrem reichen Barock-Chorgestühl, mit den beiden gravirten Deckeln des berühmten aus Prüm stammenden Codex aureus, ganz besonders mit dem neuen Reliquiar bekannt, dessen technische Ausführung aus den beiden Abbildungen nicht hinreichend erkennbar ist, dessen Gestaltung aber schon deswegen Bedenken erregt, weil die so charakteristische Form seines Inhalts, der beiden Sandalen in der Konstruktion keinerlei Ausdruck gefunden hat, wie ihn das Mittelalter liebte. Wäre die freilich nicht leichte und auf dem Wege der einfachen Nachbildung nicht erreichbare Lösung dieser Frage von Innen heraus versucht worden, anstatt umgekehrt, so würde sie eine wesentlich andere und wohl eine viel originellere und würdigere geworden sein. D.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahresausgabe 1896. Mit 12 Foliotafeln in Kupferdruck und Phototypie und 20 Abbildungen im Texte, ausgewählt durch die Juroren Prof. G. Hauberisser, Prof. Gabr. Seidl, Balth. Schmitt, H. M. Waderé, M. Feuerstein, Gebh. Fugel, und Univ.-Prof. Dr. Bach und Pfarrer Detzel. Nebst erläuterndem Texte von Franz Festing, Pfarrer in Niederroth. Kommissionsverlag der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg i. B., Druck von J. B. Obernetter in München.

Diese vierte Jahresmappe wird mit der Bemerkung eingeführt, dafs sie „mit reicherem Bilderschatze als je zuvor gefüllt" sei, und der vor Kurzem erschienene „III. Bericht des geschäftsführenden Ausschusses" liefert dafür die Begründung schon durch die Angabe, dafs die Zahl der Gesellschaftsmitglieder bereits auf 1164 angewachsen sei, die einzeln aufgeführt werden. Es darf hinzugefügt werden, dafs sämmtliche Abbildungen, die von J. L. Obernetter in München besorgt sind, sich durch Klarheit der Reproduktion auszeichnen. Sie gehören zumeist dem kirchlichen Kunstgebiete an, da in ihnen 4 Kirchengebäude dargestellt sind, 3 Altaraufsätze, 3 Altarbilder, 8 Wandmalereien, 1 Tafelgemälde, 2 Holzfiguren, 1 Altarkreuz mit 2 Leuchtern von Metall, so dafs als Vertreter der christlichen Kunst nur noch 4 Tafelgemälde übrig bleiben, von denen eigentlich nur dem

sehr gut komponirten ausdrucksvollen, wenn auch etwas manierirten Bild von Feldmann dieser Name zukommt, obwohl diese 4 Darstellungen ausnahmslos dem biblischen Gebiete entnommen sind, unter völligem Verzichte auf dem Bereiche der christlichen Weltgeschichte, Allegorie u. s. w. angehöriger Stoffe, die sich doch vornehmlich empfehlen möchten. Von den den kirchlichen Bedürfnissen entgegenkommenden Kunstwerken verdienen diejenigen am meisten Anerkennung, die in den Stilarten der letzten Jahrhunderte gehalten oder ganz frei behandelt sind, weil diese Formen dem akademischen Studiengange der Künstler, die in der Mappe zur Geltung kommen, am nächsten liegen. Aber für die kirchlichen Zwecke werden erfreulicherweise vorwiegend andere, und zwar die mittelalterlichen Formen begehrt, und dafs die „Gesellschaft" bestrebt ist, auf diese Ansprüche einzugehen, beweist schon der Umstand, dafs sämmtliche Kirchen, Altaraufsätze und Altarausstattungen diesen Stil prätendiren, die meisten den romanischen, der den dekorativen Neigungen der vorwiegend malerisch geschulten Künstler ganz besonders entspricht und an die konstruktive Durchbildung geringere Anforderungen stellt. Aber bei dem Ernste, welcher der romanischen Kunst, zumal in Deutschland, eigen ist, liegt die Gefahr der Abschwächung nahe, zumal für den vom modernen Geiste erfüllten Künstler, und es ist daher nicht zu verwundern, wenn manche ihrer Gebilde von dieser Richtung nicht viel mehr als den Namen tragen. Am wenigsten trifft dieser Vorwurf, wie überhaupt, so namentlich im vorliegenden Falle die Bauwerke, die sämmtlich viel Studium der alten zeigen, aber hinter diesen durchweg zurückstehen, wo sie erheblich von ihnen abweichen: in der Grundrifsform, den Thurmlösungen, den Fenstergestaltungen u. s. w. Mit romanischen Altarversuchen darf man nicht zu scharf in's Gericht gehen, weil sie Mangels alter Vorbilder, äufserst schwierig sind, aber die beiden vorliegenden, bei denen offenbar wieder der Architekt zu viel mitgeredet hat, sind zu schwer, zu öde und zu wenig einheitlich, obgleich die alten Metall- und Holzschreine Motive genug an die Hand geben. Der alte romanische Metallapparat bietet soviel Vorzüge, dafs schwere Verstöfse auf diesem Gebiete schon ernsteren Tadel verdienen, den schwersten gewifs der Grundsatz oder die Praxis, alle alten Muster durch Modernisirung zu verbessern. Wer die alten Kunstwerke korrigiren will, was in manchen Fällen nothwendig, in vielen zulässig ist, mufs vor Allem durch langjähriges liebevolles Studium ihren Formengeist sich zu eigen gemacht haben; wer dazu keine Neigung oder kein Talent hat, möge darauf verzichten, mit ihren Formen zu spielen. Viel leichter ist es, in spätgothischem Stile, der unserem modernen Empfinden näher steht, und namentlich in Süddeutschland noch in gewaltiger Fülle von Denkmälern vertreten ist, selbstständig und doch korrekt zu arbeiten, aber dafs es auch auf diesem Gebiete schwer hält, den besseren alten Schöpfungen vollkommen Ebenbürtiges zu leisten, beweisen der übrigens wohlgelungene Altaraufsatz und die beiden guten Standfiguren, welche von dem Holzrelief an technischer Tüchtigkeit noch übertroffen worden, aber nicht an Einfachheit und Frische, auf die doch Alles ankommt. Ueber diese und andere Mängel, hilft die von Keinem bestrittene, hier fast ausschliefslich betonte „Empfindung" nicht hinweg.

R.

Allgemeines Künstlerlexikon. Seit unserer Anzeige der von der Litterarischen Anstalt in Frankfurt a. M. übernommenen III. umgearbeiteten Auflage desselben (Bd. VII, Sp. 318) sind der II., III und IV. Halbband erschienen, die beiden ersteren noch auf Grund von Vorarbeiten Müller's, der letztere (Jank bis Lezla) unter alleiniger Verantwortung von Singer. Dieser läfst sich die Benutzung der neuesten Forschungen auf diesem in so starkem Flufs befindlichen Gebiet in hohem Maafse angelegen sein, so dafs die neue Auflage in Bezug auf die Vollständigkeit und Zuverlässigkeit der Angaben einen grofsen Fortschritt bezeichnet, so grofs, wie er überhaupt möglich ist, denn alle, auch die entlegensten Notizen und alle ausländischen Publikationen zu berücksichtigen, hiefse den Abschlufs des Werkes um Jahre hinausschieben, was bei der aktuellen Wichtigkeit und Dringlichkeit desselben recht fatal wäre. Wo, wie in Deutschland, Oesterreich, Holland, Belgien, Frankreich, Skandinavien fast überall sorgsam gearbeitete Galeriekataloge angefertigt sind oder werden, ist die Berichtigungs- und Ergänzungsarbeit erleichtert, wo aber, wie in Italien und Spanien, die Untersuchungen ohne Einheit und System geführt werden, bietet sie unsägliche Schwierigkeiten, und der Herausgeber verdient den wärmsten Dank für die Unverdrossenheit, mit der er sie fortsetzt, und die relative Schnelligkeit, mit der er sie betreibt, welche den Abschlufs des Ganzen für das nächste Jahr erwarten läfst.

A.

Die „Alte und Neue Welt" hat ihren XXX. Jahrgang vollendet, und ihrem Herausgeber und Verleger darf das Zeugnifs nicht versagt werden, dafs er den Ansprüchen, die an eine gröfsere illustrirte Monatsschrift gestellt werden müssen, vollauf entspricht, auch in Bezug auf die künstlerische Ausstattung, denn die Auswahl der abgebildeten Gegenstände ist recht geschickt, die selbstständigen Darstellungen verrathen durchweg eine künstlerische Hand, und die Vervielfältigungsarten stehen auf der Höhe der Technik. Also Glück auf!

A.

Raffaels „Disputa" ist von der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" (zu Wien VI Luftbadgasse 17) nach dem Stiche von J. von Keller heliographisch reproduzirt worden in $57^1/_2 \times 79^1/_2$ *cm* Bildfläche, 90 × 115 *cm* Kartonformat, und diese vortreffliche Heliogravüre, die bisher auf Chinapapier nur den Mitgliedern des Kölnischen Kunstvereins zu dem reduzirten, äufserst wohlfeilen Preise von 12 Mk. abgegeben wurde, kann zu diesem verlockenden Preise bis zum Ende dieses Jahres auch durch die Abonnenten der „Zeitschrift für christliche Kunst", wenn sie sich als solche legitimiren, direkt von der obengenannten Gesellschaft bezogen werden.

H.



Spätgothische deutsche Leinenstickerei mit der Jagd des Einhorns.

Abhandlungen.

Spätgothische deutsche Leinenstickerei mit der Jagd des Einhorns.

Mit Lichtdruck (Tafel IX).

Mit den Erfolgen, welche in den beiden letzten Jahrzehnten auf dem Gebiete der Leinenstickerei gewonnen sind, kann man wohl zufrieden sein. Da die älteren deutschen Arbeiten an Strenge der Zeichnung und Feinheit [illegible] Technik den ausländischen überlegen sind, [illegible] wird sich stets auf's Dankbarste die Aufgabe bewähren, alten Vorlagen deutschen Ursprungs nachzuspüren, namentlich in den Originalstickereien, von denen sich aus dem XIV., XV. und XVI. Jahrh. farbige Exemplare, zumal [illegible] ornamentaler Art, nicht gerade zahlreich erhalten haben. — Als eines der reichsten [illegible] schönsten erscheint der 68 *cm* hohe, 84 [illegible] breite Kissenüberzug, welcher sich in der grofsen und auserlesenen Sammlung des Herrn Bürgermeisters Thewalt zu Köln befindet. Ganz feines weifses Leinen bildet den Grundstoff und mit verschiedenfarbigen [illegible]fäden ist überaus fein und sauber, zumeist in dem echt deutschen Kreuzstich die Zeichnung [illegible]geführt, welche in geometrischen und vegetabilischen Musterungen, Inschriften und Figuren [illegible]t. — Eine breite, schwarzbraun ausgestickte [illegible]auten- und Rosettenborte ist als Rand [illegible]ht und neben derselben läuft oben wie [illegible]en ein aus rothen und braunen Minuskeln [illegible], welche je durch ein grünes [illegible] [illegible]hieden sind, zusammengesetztes Band mit der Legende: *Omnia — [illegible] — [illegible] — [illegible]re — deum* und *Ich — [illegible] — [illegible] — gottes — gewalt.* Zwischen diesen [illegible] Bändern entfaltet sich, 68 *cm* breit [illegible] hoch, das durch Gefälligkeit der Zeichnung, Feinheit der Ausführung, Harmonie der Farben sowie durch den Reichthum der [illegible] Darstellung geradezu bestechende M[illegible] dem der hier beigefügte Lichtdruck [illegible] klare Vorstellung gibt.

Den Mittelpunkt und Hauptinhalt der Szene bildet die Verkündigung; der Engel mit dem Jagdhorn in den Händen begrüfst stehend die stehende Jungfrau und oben bestätigt Gott der Vater als Brustbild durch das Majuskelspruchband *TOTA PVLCRA* u. s. w. das hehre Geheimnifs, dessen Erklärer in der Mitte das springende Einhorn, verfolgt von den beiden Jägerinnen, welche die drei Hündchen *Fides*, *Spes* und *Caritas* an der Leine führen. Ringsum beleben die Szene in erschöpfender Vollständigkeit fünfzehn durch Beischriften erklärte Sinnbilder der Jungfräulichkeit. Aufserdem sind zahlreiche Thierchen eingestreut, symbolische wie Taube, Pelikan, Adler, Panther, und andere. Mannigfache Blumen und Zweige füllen die Lücken aus und ein dreiästiger Baum beherrscht die Mitte. Ein geflochtenes Gehege mit aufschiefsenden Nelken bildet die untere Umzäunung, und die Ranke, die beiderseits aus ihr sich hinaufwindet, setzt sich oben als ringsumwundener Querstab fort. Ein fein stilisirtes Zickzackbörtchen bildet den unteren, ein noch zarter durchgeführtes den oberen Abschlufs, und streng geometrisch sind die noch schmaleren Friese gehalten, welche die Seiten besäumen. — Die in Seide ausgeführten Parthieen sind zumeist durch den Kreuzstich gewonnen, der bei der Feinheit des Leinens eine besondere Virtuosität verlangte, nur wenige durch Stepp- oder Stilstich, besonders die nicht dem Faden folgenden, und durch Plattstich nur einige Blümchen. Die Goldstickerei, welche die Heiligenscheine, Attribute, Flügel, Gehege und die Einfassungen der Spruchbänder bewirkt, sowie einige Gewanddessins, ist im Kettenstich tambourirt und wirkt dadurch um so kräftiger. Als Farben kommen Rothbraun, Weinroth, Lichtblau, Pistaziengrün und Goldgelb vor, und der starken Betonung der Konturen ist die bestimmte Wirkung der Figuren vornehmlich zu danken. Obwohl einige Schreibweisen wie *ortus* statt *hortus* auf Italien deuten, ist, auch abgesehen von der deutschen Unterschrift, an dem deutschen Ursprung nicht zu zweifeln, aus stilistischen Gründen der rheinische wahrscheinlich, aber nicht vor der Mitte des XV. Jahrh. Schnütgen.



Spätgothische deutsche Leinenstickerei mit der Jagd des Einhorns.

Abhandlungen.

Spätgothische deutsche Leinenstickerei mit der Jagd des Einhorns.

Mit Lichtdruck (Tafel IX).



it den Erfolgen, welche in den beiden letzten Jahrzehnten auf dem Gebiete der Leinenstickerei gewonnen sind, kann man wohl zufrieden sein. Da die älteren deutschen Arbeiten an Strenge der Zeichnung und Einfachheit der Technik den ausländischen überlegen sind, so wird sich stets auf's Dankbarste die Aufgabe bewähren, alten Vorlagen deutschen Ursprungs nachzuspüren, namentlich in den Originalstickereien, von denen sich aus dem XIV., XV. und XVI. Jahrh. farbige Exemplare, zumal rein ornamentaler Art, nicht gerade zahlreich erhalten haben. — Als eines der reichsten und schönsten erscheint der 68 *cm* hohe, 84 *cm* breite Kissenüberzug, welcher sich in der grofsen und auserlesenen Sammlung des Herrn Bürgermeisters Thewalt zu Köln befindet. Ganz feines weifses Leinen bildet den Grundstoff und mit verschiedenfarbigen Seidenfäden ist überaus fein und sauber, zumeist in dem echt deutschen Kreuzstich, die Zeichnung ausgeführt, welche in geometrischen und vegetabilischen Musterungen, Inschriften und Figuren besteht. — Eine breite, schwarzbraun ausgestickte Rauten- und Rosettenborte ist als Rand aufgenäht und neben derselben läuft oben wie unten ein aus rothen und braunen Minuskelwörtern, welche je durch ein grünes Blattpaar geschieden sind, zusammengesetztes Band mit der Legende: *Omnia — pretereunt — preter — amare — deum* und *Ich — habs — gestalt — In — gottes — gewalt.* Zwischen diesen beiden Bändern entfaltet sich, 63 *cm* breit, 38 *cm* hoch, das durch Gefälligkeit der Zeichnung, Feinheit der Ausführung, Harmonie der Farben, sowie durch den Reichthum der merkwürdigen Darstellung geradezu bestechende Mittelbild, von dem der hier beigefügte Lichtdruck eine ganz klare Vorstellung gibt.

Den Mittelpunkt und Hauptinhalt der Szene bildet die Verkündigung; der Engel mit dem Jagdhorn in den Händen begrüfst stehend die stehende Jungfrau und oben bestätigt Gott der Vater als Brustbild durch das Majuskelspruchband: *TOTA PVLCRA* u. s. w. das hehre Geheimnifs, dessen Erklärer in der Mitte das springende Einhorn, verfolgt von den beiden Jägerinnen, welche die drei Hündchen *Fides, Spes* und *Caritas* an der Leine führen. Ringsum beleben die Szene in erschöpfender Vollständigkeit fünfzehn durch Beischriften erklärte Sinnbilder der Jungfräulichkeit. Aufserdem sind zahlreiche Thierchen eingestreut, symbolische wie Taube, Pelikan, Adler, Panther, und andere. Mannigfache Blumen und Zweige füllen die Lücken aus und ein dreiästiger Baum beherrscht die Mitte. Ein geflochtenes Gehege mit aufschiefsenden Nelken bildet die untere Umzäunung, und die Ranke, die beiderseits aus ihr sich hinaufwindet, setzt sich oben als ringsumwundener Querstab fort. Ein fein stilisirtes Zickzackbörtchen bildet den unteren, ein noch zarter durchgeführtes den oberen Abschlufs, und streng geometrisch sind die noch schmaleren Friese gehalten, welche die Seiten besäumen. — Die in Seide ausgeführten Parthieen sind zumeist durch den Kreuzstich gewonnen, der bei der Feinheit des Leinens eine besondere Virtuosität verlangte, nur wenige durch Stepp- oder Stilstich, besonders die nicht dem Faden folgenden, und durch Plattstich nur einige Blümchen. Die Goldstickerei, welche die Heiligenscheine, Attribute, Flügel, Gehege und die Einfassungen der Spruchbänder bewirkt, sowie einige Gewanddessins, ist im Kettenstich tambourirt und wirkt dadurch um so kräftiger. Als Farben kommen Rothbraun, Weinroth, Lichtblau, Pistaziengrün und Goldgelb vor, und der starken Betonung der Konturen ist die bestimmte Wirkung der Figuren vornehmlich zu danken. Obwohl einige Schreibweisen wie *ortus* statt *hortus* auf Italien deuten, ist, auch abgesehen von der deutschen Unterschrift, an dem deutschen Ursprung nicht zu zweifeln, aus stilistischen Gründen der rheinische wahrscheinlich, aber nicht vor der Mitte des XV. Jahrh. Schnütgen.

Ueber rheinische Elfenbein- und Beinarbeiten des XI. und XII. Jahrh.

II. (Schlufs.)



egen Molinier's Annahme lassen sich aber noch mancherlei Bedenken, hauptsächlich stilistischer Art anführen, welche mehr in die Wagschale fallen dürften, als seine zweifelhaften Beweise zu Gunsten derselben.

Zunächst steht es fest, dafs die Figurendarstellungen aller in Frage kommenden Reliquiare in keine Epoche des reinbyzantinischen Stiles hineinpassen, sondern, wie Molinier selbst zuzugeben scheint (auf S. 86 des Katalogs), an die Kunst des XI. und XII. Jahrh., und zwar des Abendlandes, erinnern. Gesetzt nun auch, es hätten sich zur Zeit des lateinischen Kaiserthums in Konstantinopel, in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh., abendländische Kunsthandwerker daselbst niedergelassen und Beinarbeiten ausgeführt, so wäre es doch ein sonderbares Vorgehen gewesen, wenn sie, statt der gleichzeitigen, schon hoch entwickelten Skulpturwerke des Abendlandes, absichtlich die viel rohere Technik und die barbarischen Typen älterer, abendländischer Kunstperioden nachgeahmt hätten. Ebenso unwahrscheinlich ist es aber auch, dafs einheimische, byzantinische Künstler solche abendländische Inkunabeln zum Vorbild genommen hätten, statt sich der ihnen geläufigen vollkommeneren Technik und Formengebung zu bedienen. Nicht minder auffallend wäre es gewesen, wenn sie fehlerhafte lateinische Inschriften, statt der ihnen verständlichen griechischen angebracht hätten.

Die Fehler in den lateinischen Namen der Heiligen, wie „Gespas" statt „Caspar" am Reliquiar im Hôtel Cluny oder „Felipus" statt „Philippus", am Reliquiar in Budapest, lassen sich viel natürlicher aus der fabrikmäfsigen Flüchtigkeit der Herstellung und der Unkenntnifs des Lateinischen auf Seiten abendländischer Handwerker erklären, welche, dem abendländischen Brauche gemäfs, lateinische Inschriften anbringen mufsten. Aehnliche Fehler finden sich z. B. auch an zahlreichen longobardischen und altlombardischen Skulpturen in Stein und Elfenbein vom VIII. bis X. Jahrh. und wohl noch später.[1])

[1]) Beispiele: Die Inschrift am Ciborium von S. Giorgio in Valpolicella (Cattaneo »L'architettura in Italia etc.« p. 79); am Altar von Ferentillo (ibid. p. 13).

Doch soll damit keineswegs angedeutet werden, dafs diese Reliquiare etwa aus Italien stammen, vielmehr bin auch ich der Ansicht, dafs dieselben rheinische Arbeiten vom XI. oder XII. Jahrh. seien.

Hierfür läfst sich zunächst in der That die Provenienz nicht nur des Berliner Reliquiars aus Bonn[2]), (welche E. Molinier als unmafsgeblich für den Ursprung betrachtet), sondern auch der beiden Darmstädter Reliquiare aus Köln anführen, wo sie in der Säkularisationszeit von Baron Hüpsch erstanden wurden.[3])

Auch weist Schaefer mit Recht „auf die Gleichartigkeit" hin, „welche bezüglich des Turrisaufbaues zwischen diesen letzteren Elfenbeinwerken (oder Beinwerken) und dem im grofsherzoglichen Museum dicht daneben aufgestellten prachtvollen Email-Turrisreliquiarium obwaltet, dessen Hervorgehen aus der altkölnischen Emailschule von Niemand mehr angezweifelt wird."

Schaefer hebt ferner mit Recht hervor, dafs „gerade damals . . . bekanntlich in erster Linie am Rhein, durch die Vereinigung des byzantinischen Kuppelbaues mit der Basilikaanlage, jene herrlichen Blüthen der romanischen Architektur entstanden, die heute noch ein Gegenstand der Bewunderung sind und die in ihren stattlichen Oktogonen auch den Elfenbeinkünstler der Epoche zur Nachahmung reizen mochten, ganz abgesehen davon, dafs die Centralanlage für Baptisterien und Grabkirchen längst beliebt war" . . .

Einen Kuppelbau (in der Art, wie das Obergeschofs des heiligen Grabes auf Elfenbeinen des VI. bis X. Jahrh. öfter dargestellt wurde) sehen wir in der That auf einem Elfenbeinrelief des XI. Jahrh. in der Stadtbibliothek zu Trier aus dem Kesselstadtschen Nachlafs,[4])

[2]) »Beschreibung der Bildwerke etc. im Berliner Museum« n. 466.

[3]) Siehe Schaefer o. c. pag. 61.

[4]) Aus'm Weerth, »Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden«. Taf. LVIII, n. 6. Text: Bogen 12, p. 90.

Obige Erklärung dieser Szene findet durch das Relief in der Bogenlünette des Neuthors zu Trier, welches Aus'm Weerth selbst auf Taf. LXII, Fig. 5 seines Werkes publizirt hat, ihre Bestätigung und theil-

welches Aus'm Weerth als die Verleihung der Stadtschlüssel von Trier an den hl. Eucharius und einen Genossen desselben durch Christus erklärt. Auch der Stil der Figuren dieses also unzweifelhaft rheinischen Elfenbeinreliefs zeigt in der geraden, geschlossenen Haltung, den abwärts geneigten Füfsen, sowie den anschliefsenden Gewändern eine gewisse Analogie mit demjenigen der in Frage stehenden Reliquiare, welche freilich schablonenhafter ausgeführt sind.

Eine gewisse Stilverwandtschaft tritt ferner sowohl in der Verwendung des Kuppelbaues und der Unterordnung der Figuren in den architektonischen Rahmen, wie auch mit Rücksicht auf den Stil der Figuren selbst, zwischen einem, schon oben erwähnten, mit rheinischen Emails und mit Elfenbeinfiguren geschmückten Reliquiar, ehemals in der Sammlung Soltykoff[5]) und unseren Reliquiarien hervor. Dafs jenes, über einem hölzernen Kern, in gegossenem, getriebenem, gravirtem, ciselirtem, vergoldetem und emaillirtem Kupfer ausgeführte Prachtreliquiar in der That rheinischen Ursprungs sei, beweisen zur Genüge die Emails. Dasselbe stellt einen quadratischen Unterbau mit darüber auf einem Säulenkranz schwebender Kuppel und mit vier vom Mittelbau vorspringenden, ein griechisches Kreuz bildenden Armen dar.

Die Schlufswände der Kreuzarme sind mit Elfenbeinreliefs, deren rheinischer Charakter ebenfalls unverkennbar ist, die Seitenwände derselben, sowie die dazwischen sichtbar vortretenden Ecken des kubischen Mittelbaues mit stehenden Heiligenfiguren aus Elfenbein in emaillirten Bogennischen verziert. Diese stehenden Figuren zeigen einen gewissen stilgeschichtlichen Zusammenhang mit den Figuren der in Frage stehenden Reliquiare, wenn sie auch eine mindestens hundert Jahre jüngere Entwicklungsstufe und eine weniger fabrikmäfsige, kunstvollere Ausführung zeigen.

Trotz dieser gröfseren Vollendung haben sie dieselbe strenge, gerade Stellung in Vorderansicht, mit etwas vorgebogenen Köpfen und eingezogenen Schultern, dieselbe knapp anliegende, (wenn auch besser modellirte) Gewandung, wie die Gestalten der in Frage stehenden Reliquiare. Auch die Art, wie sie theils das Obergewand, theils lange Schriftrollen halten oder eine Hand vor dem Leib wie segnend oder betheuernd öffnen, ist analog derjenigen auf unseren Reliquiarien. Selbst die entblöfsten Füfse der Heiligen auf dem Soltykoff-Reliquiar sind, sammt der Fläche des brettartigen Sockels, auf dem sie stehen, noch etwas nach abwärts gerichtet. Ebenso finden wir bei mehreren Figuren des Soltykoff'schen Reliquiars noch die senkrecht auf die Stirne herabfallenden, an den Spitzen sich lockenden Haarsträhne, wie an den Figuren der bezeichneten Gruppe von Reliquiaren, freilich an Ersteren viel feiner ausgeführt.

Es ist noch zu bemerken, dafs unter dem Kuppeldach des Soltykoff-Reliquiars, zwischen den Pfeilern, auf denen die Rippen des Ersteren ruhen, ebenfalls in Elfenbeinschnitzerei, Christus und die zwölf Apostel, gleichfalls in sehr gleichförmiger und strenger Haltung, sitzend dargestellt sind.

Dafs das Soltykoff'sche Reliquiar rheinische Arbeit des XII. oder beginnenden XIII. Jahrh. ist, geht, abgesehen vom Charakter der Emails, auf deren Schilderung wir hier nicht eintreten können, auch aus den architektonischen Gliedern (Säulchen und Pfeilern), sowie den durchbrochenen, anthemienförmigen Metallzierrathen der Giebeldächer und der Kugel auf der Kuppe hervor, welche in ganz ähnlicher Weise an den zahlreichen, rheinischen Emailreliquiarien in Form von Truhen oder Särgen mit Giebeldächern vorkommen.[6])

Unter diesen letzteren zeigt der Sarg des hl. Viktor zu Xanten (Aus'm Weerth Taf. XVIII) Heiligenfiguren zwischen Pilastern, streng in Vorderansicht, mit eng angeschlossenen, faltenreichen Gewändern und abwärts gesenkten Fufsspitzen, welche ebenso wie die steilen mit

weise Berichtigung, indem in beiden Fällen offenbar die alte Legende veranschaulicht ist, wonach Trier durch den Apostelschüler Eucharius christianisirt und dem Apostel Petrus die älteste Kirche geweiht wurde. (Siehe Aus'm Weerth Text zu Taf. LXII. (Trier), p. 101.)

[5]) Didron aîné »Annales archéolog.« XIX, p. 13, XX, p. 309. XXII, p. 5. XXIV, p. 11—26. XXV, p. 5, 16. Photogr. des Kensington-Mus., n. 13186.

[6]) Bezüglich des Kugelaufsatzes ist das Reliquiar Soltykoff besonders mit dem Schrein der vier Reliquien aus dem ersten Viertel des XIII. Jahrh. im Domschatz zu Aachen zu vergleichen. — (Aus'm Weerth. Op. cit. Taf. XVIII.) Dort befindet sich auch das byzantinische Kuppelreliquiar mit dem Haupt des hl. Anastasius (Aus'm Weerth, XXXIV, p. 5), das vielleicht als Vorbild für die rheinischen Kuppelreliquiare diente

schilfartigen Blättern verzierten Basen gleichfalls Anklänge an unsere Reliquiarien aufweisen. Dies gilt auch von den Vierblattmustern an den Schaften der Pilaster des Viktorsarges, welche in ganz entsprechender Form, nur plastisch statt in Email, am Reliquiar in Berlin (n. 466), sowie am grofsen Reliquiar in Darmstadt vorkommen. Ueberhaupt ist zu bemerken, dafs die Verzierungen der Pilaster- und Säulenschafte mit sich kreuzenden oder schrägen eingekerbten Linien, ferner die Auschmückung der Sockel, Gurtbänder, Theilungsleisten etc. mit eingekerbten oder ausgesparten Ornamenten an den besprochenen Beinreliquiarien, ursprünglich durch Farbe noch mehr betont (wie noch Spuren zeigen), zum Theil in den Tiefen wahrscheinlich durch farbige Massen ausgefüllt waren, so dafs eine ähnliche Wirkung wie bei den Emailreliquiarien erzielt wurde, wie denn auch das Prinzip dieser ornamentalen Musterung der Säulen und Pilasterschafte dem der rheinischen Emails entspricht.

Dafs neben den metallverkleideten, emailgeschmückten und architektonisch gegliederten Reliquiarien auch sonst noch (aufser der hier zunächst in Frage stehenden Gattung) mit Bein oder Elfenbein belegte Reliquiarien und andere heilige Gefäfse, in ausgesprochen architektonischer Gliederung, besonders am Rhein während der romanischen Stilperiode, häufig ausgeführt wurden, dafür lassen sich zum Theil geradezu überraschende Beispiele anführen, wenn dieselben auch nicht in einem direkten Zusammenhang mit den erwähnten Beinreliquiarien stehen, das heifst, nicht derselben Fabrik entstammen. Dahin gehören zunächst jene Reliquiarien, welche, wie das im Brüsseler Museé d'antiquités (im Palais de l'exposition cinquantennaire) aufbewahrte Exemplar, vollständige rheinische, dreischiffige Basiliken mit mächtigem Vorhallenbau zwischen zwei Thürmen und einem von zwei achteckigen Thürmen flankirten Vierungsthurm darstellen.[7]) An der Aufsenseite des Chores ist dieses kleine Kirchenmodell statt mit einer Apsis mit einer nach einwärts vertieften Rundbogennische mit der Sitzfigur Christi geschmückt, zu dessen Seiten an den Ostflächen der Querschiffwände die vier Evangelistensymbole in Rundmedaillons in Relief dargestellt sind. Auch das Giebeldach des Langhauses ist mit Medaillons und Büsten darin geschmückt, während die Aufsenwände des erhöhten Mittelschiffes ganz naturgetreu mit Fenstern, zwischen Arkaden auf Pilastern, versehen sind, wogegen an den Aufsenseiten der Nebenschiffe je sechs Brustbilder von Aposteln in Relief angebracht sind und an den Schlufswänden des Querschiffs ganz frei herausgearbeitet Krieger mit Rundschilden, in gerader Haltung, mit abwärts gerichteten Füfsen stehen. Der ganze Bau ruht auf einem vortretenden Sockel, der mit Ranken und Thierfiguren geschmückt ist. Das Bruchstück eines ähnlichen Gebildes, bestehend aus der Rückseite, mit Christus zwischen den vier Evangelistensymbolen, seitlich den Kriegern und oben dem Kreuzungsthurm mit den Nebenthürmen, befindet sich im Darmstädter Museum.[8]) Die Säulen, welche hier den Bogen der Nische tragen, haben ähnliche Schilfblattkapitäle, wie die Säulen an den besprochenen Beinreliquiarien, während das krabbenartig über der Archivolte der Nische ansetzende Akanthuslaubwerk und das lilienförmige Ornament über dem Bogenscheitel der Nische in ganz verwandter Weise an den Archivolten des Soltykoffer Reliquiars vorkommt.

Die an den Schmalseiten des Querschiffes stehenden Kriegergestalten dieser kirchenartigen Elfenbeinreliquiare erinnern ihrerseits wieder an die Thorwächter auf der Elfenbeinsitula im Aachener Domschatz,[9]) welche nach Aus'm Werth nicht vor das XII. Jahrh. zu setzen ist. Diese Krieger, ebenfalls alle in Vorderansicht, obwohl etwas mehr bewegt als die vorerwähnten, haben ihre Fufsspitzen ebenfalls nach abwärts gesenkt. Noch stärker tritt diese Fufshaltung an den oberen Gestalten des thronenden Kaisers zwischen Päpsten und hohen Klerikern hervor, welche ebenfalls alle in strenger Vorderansicht und in architektonischer Einrahmung vorgeführt sind.

Doch um auf unsere Beinreliquiarien zurückzukommen, so haben wir noch hinzuzufügen, dafs sich auch rheinische Steinskulpturen des XI. und XII. Jahrh. anführen lassen, welche mit den Figuren auf jenen Reliquiarien eine

[7]) Ein kleiner Holzschnitt dieses Reliquiars findet sich bei Didron ainé »Annales archéol.« XIX, p. 14, der auch auf die Verwandtschaft dieses Reliquiars mit rheinischen Kirchenanlagen hinweist.

[8]) Lichtdruck bei Nöhring u. Fritsch, Taf. 18.

[9]) Aus'm Weerth Taf. XXIII, Fig. 10.

grofse Typenverwandtschaft zeigen. So finden sich im Museum der Porta nigra zu Trier zwei Steinplatten des XI. Jahrh. von ca. 68 *cm* Höhe, welche in Hochrelief die Gestalten Christi und des Apostels Paulus in aufrechter Stellung und strenger Vorderansicht darstellen.[10]) Christus hält in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch mit der Inschrift: „*Ego A Ω*"; Paulus öffnet die ganze Hand nach Aufsen, wie mehrere Gestalten auf dem Reliquiar im Louvre (Katalog n. 36) und auf jenem in Budapest. Ebenso findet sich auf den Skulpturen in Trier dieselben grofsen Glotzaugen mit eingebohrten und gefärbten Augensternen, dieselben in die Stirn fallenden, unten gelockten Haarsträhne, wie bei mehreren Figuren des grofsen Darmstädter, des Pariser Reliquiars sowie der Sammlung Micheli (siehe Figur 5). Auch der vortretende, dicklippige Mund und der dicke, struppige Schnurr- und Vollbart ist auf den Trierer Steinreliefs ganz ähnlich wie die betreffenden Theile an den Figuren der Beinreliquiarien behandelt. Dasselbe gilt von dem eng um die Schultern gezogenen Gewand auf den Trierer Steinskulpturen, wenn es auch hier, dem Material und gröfseren Maafstabe entsprechend, plastisch kräftiger behandelt ist, als an den Figuren der Beinreliquiarien. Endlich sind auch auf den Trierer Steinreliefs die Füfse Christi abwärts und etwas nach auswärts gerichtet, wie auf den Reliquiarien, während sie beim hl. Paulus abgebrochen sind.

Während diese Steinskulpturen eine unmittelbare und wahrscheinlich ungefähr gleichzeitige Stilanalogie zu den Figuren unserer Reliquiarien bilden, so zeigen die Apostelfiguren an den Steinschranken hinter dem Choraltar im linken Seitenschiffe des Domes zu Trier[11]) eine gröfsere Verfeinerung des nämlichen Typus, wie sie im XII. Jahrh. eintrat. Sie stellen sich demnach den Elfenbeinfiguren am Emailreliquiar der Sammlung Soltykoff analog zur Seite und sind auch von ähnlichen Säulenarkaden eingerahmt, über deren Archivolten auch wieder wie dort und am Basilikareliquiar in Brüssel Blattwerk, zur Ausfüllung der Zwickel, an beiden Seiten emporstrebt, wenn auch dasselbe an den Trierer Steinschranken konventioneller behandelt ist.

Aus Allem dürfte hervorgehen, dafs die fraglichen Beinreliquiare mit zahlreichen, unzweifelhaft rheinischen Skulpturwerken, sei es in Elfenbein oder Stein, in engem, stilgeschichtlichem und typologischem Zusammenhang stehen und demnach ebenfalls als rheinische Erzeugnisse, freilich eines mehr fabrikmäfsigen als künstlerischen Betriebes des XI. bis XII. Jahrh. anzusehen sind.

Innsbruck. Hans Semper.

[10]) Aus'm Weerth Taf. LXI, Fig. 5.

[11]) Aus'm Weerth Taf. LVII, n. 9 und Text Bogen 11, S. 88.

Neue Monstranz im spätgothischen Stile.

(Mit Abbildung.)


Als es sich vor einigen Jahren darum handelte, für die Jesuitenkirche in Köln eine neue Monstranz zu bestellen, empfahl es sich, für dieselbe den spätgothischen Stil zu wählen mit Rücksicht auf das in rein architektonischer Beziehung noch ganz von den Formen der Spätgothik beherrschte Bauwerk. Als Muster schien den Vorzug zu verdienen das prächtige Exemplar, welches sich in dem „Fürstlich Hohenzollern'schen Museum" zu Sigmaringen befindet, weil es sich ebenso sehr durch korrekten Aufbau auszeichnet, wie durch gefällige Auflösung aller architektonischen Glieder in Blumen und Blattwerk. Wie bei der Nachahmung alter Vorbilder fast immer mancherlei Abänderungen angezeigt sind, in der Regel nicht nur solche, welche durch die abweichenden Gröfsenverhältnisse, praktischen Bedürfnisse und liturgischen Beziehungen sich ergeben, so konnte es sich auch im vorliegenden Falle nur um die Beibehaltung des ganzen Systems handeln, während für die Einzelheiten besondere Lösungen aus praktischen wie ästhetischen Gründen sich ergeben. Die Uebereckstellung des Aufsatzes mufste der geraden Anordnung weichen, das denselben tragende Schneckengewinde an den Seiten emporge-

führt werden, um den beiden Flankirfigürchen eine wirkungsvollere Basis zu schaffen, und der bekrönende Baldachin um eine Etage verkürzt werden, weil anstatt der Höhe von 75 *cm* nur eine solche von 62 cm erreicht werden durfte, zahlreicher sonstiger Abweichungen nicht zu gedenken. — In dieser Gestaltung, welche den geschickten Händen des Hofgoldschmiedes G. Hermeling anvertraut war, macht die neue Monstranz einen vortrefflichen Eindruck, ebenso handlich im Gebrauch, wie klar in der Anordnung, malerisch im Aufbau, musterhaft in der Technik, ein neuer Beleg, dafs die spätgothischen Formen für eine Monstranz sich wohl empfehlen, wenn sie nicht zu dünn und dürr



sind, vielmehr reich belebt durch ornamentalen Dekor, über welchen die folgende Beschreibung näher berichten soll.

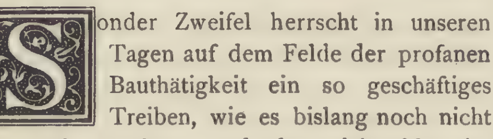
Der durch die seitlich angewandte Nasenform in die Breite entwickelte Vierpafsfufs gewinnt durch die reichen Profile eine feste Basis und damit einen soliden Uebergang zu den vier Mulden, aus denen der Schaft herauswächst, eine gefällige Verschlingung von vier gewundenen, aufgerauhten Zweigen, deren acht Wurzeln zum Theil durch üppig quellendes Blattwerk verdeckt, [getrieben den vier Versenkungen entwachsen. Noch besser würden die hier in krausem Gewirr vielfach sich überschneidenden, deshalb kräftig wirkenden Zierformen zur

Geltung kommen, wenn der Grund, anstatt die matte Goldkörnung zu bekommen, im Silbertone belassen wäre. Dieser stämmige, gewundene Schaft, der einen Nodus ebensowenig erträgt als bedarf, löst sich unter dem Aufsatze wieder in seine vier Zweige auf, die gleichfalls unter stark ausladendem Blattgekröse versteckt, auf der Vorder- und Rückseite als spitze Ranken endigen, auf den Seiten den Sims überklimmend in je einen Blüthenkelch mit Standfigürchen endigen, unmittelbar neben der gewundenen Säule, welche in glücklichster Kombination die Entwickelung zum Sechseck für den Aufsatz vermittelt. Den eigentlichen Kern desselben bildet nämlich eine quadratische Platte, welche auf den beiden Seiten um ein halb so breites Dreieck erweitert, die durch Hängefries, Kehle und Schmiege ringsum verzierte Basis für den ganzen Aufbau abgibt. Aus dem Quadrum entwickelt sich, von vier gewundenen Säulen umstellt, das rundbogig geschlossene Gezelt, dessen vier Rahmen durch Glasplatten ausgefüllt werden, um nach allen Seiten hin die heilige Hostie zu zeigen, welche durch das Fenster der Rückseite auf die einfachste Art eingeführt werden kann, in der von einem knieenden Engel gehaltenen reichverzierten Lunula. Eine gedrehte Kordel fafst auch oben den Rundbogen der profilirten Rahmen ein und die Zweige, die aus jener Kordel in der Mitte wie auf den Ecken herauswachsen, um in Blüthenkelche auszulaufen, sorgen wie für den Dekor, so für den harmonischen Uebergang vom Tabernakel zur Bekrönung. Und wenn auf den vier Ecken anstatt des Fruchtknotens je ein Engelstatuettchen dem Kelche entsteigen würde, so wäre dieser Uebergang noch vollkommener vermittelt, die Einheitlichkeit noch besser gewahrt. In einer starken Hohlkehle besteht das Verjüngungsglied und auf ihm baut sich der luftige Baldachin auf, dessen vier rankenumwundene schlanke Säulchen unten durch eine durchbrochene Gallerie verbunden, zwischen ihren krabbenbesetzten Bekrönungsrippen üppiges Blattwerk zu einer durchsichtigen Kuppel sich verbinden lassen, wiederum mit zierlichen Blumenstengeln an den Knotenpunkten der Kapitelle. An dem Vereinigungspunkte der vier Rippen vereinigen sich auch die beiden blattwerkumwundenen Ranken, welche die Laube flankiren, zum Spitzbogen. Dieser, aus den dreiseitigen Baldachinen aufsteigend, welche das Tabernakel seitlich verzieren, sichert dem Aufsatze bis zu seiner Spitze die sechsseitige Gestalt und trägt zur malerischen Wirkung desselben so wesentlich bei, dafs er unter keinen Umständen fehlen durfte, trotz seiner ornamentalen Auflösung das konstruktive Prinzip nicht verleugnend. In einen Blattwerkknauf geht fast zu unvermittelt der Baldachin über und wenn auf ihn zu stumpf die Kreuzigungsgruppe aufsetzt, so trägt daran die Schuld nur die oben bereits erwähnte Beschränkung in Bezug auf die Höhe.

Dafs trotz des ungemein dünnen Aufbaues die Monstranz nicht dürr und öde erscheint, wie die meisten spätgothischen Monstranzen, hat vornehmlich seinen Grund in dem üppigen Rankenwerk und Blattschmuck, aber der flotte Ton, der diese beherrscht, ist nirgendwo auf Kosten der Zeichnung und des Stiles erreicht, was sonst nur zu oft und zu leicht geschieht. Vielmehr sind die Blätter, die grofsen wie die kleinen, so korrekt ausgesägt, durch aufgelöthete Nerven verstärkt, verschnitten, endlich ausgetrieben, dafs die geübte Meisterhand überall sich bemerkbar macht. Der fast zu starke Goldglanz wird nicht unerheblich gemildert durch zahlreiche Korallenperlen und Rosettchen von Türkisen, Granaten, Brillanten, die ihre frühere Bestimmung als weiblicher Schmuck zumeist noch erkennen lassen, und der die Himmelskönigin umgebende Kranz ist aus durchsichtigen (à jour) Emailstrahlen gebildet, also in einer von dem auf diesem Gebiete bekanntlich ungemein bewanderten Meister wiedergewonnenen brillanten Technik. Dieser Figur (aus Rücksicht auf das Patrozinium der Kirche für diese bevorzugte Stelle gewählt, aber aus liturgischen Rücksichten hier, direkt über der hl. Hostie, wohl nicht zulässig) ist mit Recht der Silberton belassen, wie den übrigen Figuren, die den hl. Joseph, den hl. Bischof Lupus, St. Franziskus Xaverius und Aloysius darstellen, sowie die beiden an Drähten schwebenden Engel, denen besser die gleich unter ihnen auslaufenden Blumenkelche zur Aufnahme sich entgegenstrecken würden, obgleich auch das Vorbild diese schwebende Haltung zeigt. Auch wäre in stilistischer Hinsicht den Figuren eine etwas gröfsere Uebereinstimmung zu gönnen. Schnütgen.

Roermonder Häuser des XVI. Jahrh.

Mit 4 Abbildungen.



Sonder Zweifel herrscht in unseren Tagen auf dem Felde der profanen Bauthätigkeit ein so geschäftiges Treiben, wie es bislang noch nicht die Welt gesehen, und das nicht blos im Eldorado des Fortschrittes auf allen Gebieten des practischen Lebens, im Lande des Sternenbanners; auch im alten Europa entwickelt man einen fast fieberhaften Baueifer. Wie dort binnen weniger Jahre neue Städte aus dem Boden erstehen, so schliefst sich hier um die alten Bürgersitze in kurzer Frist ein immer mehr sich erbreiternder Ring neuer Strafsen. Allein das bauliche Schaffen in unserer Zeit beschränkt sich nicht darauf, neue Orte aus dem Boden hervorzuzaubern oder um einen altehrwürdigen Kern seine frischen Schöpfungen herumzugruppiren, es wendet sich auch dem überlieferten Alten zu und sucht es durch Zweckentsprechenderes, Nützlicheres, Bequemeres und Schöneres zu ersetzen. Daher denn auch oft genug die aus vergangenen Tagen stammenden Stadttheile in überraschend kurzer Zeit ein anderes Angesicht zeigen. Der Trieb, Neues an die Stelle von Altem, Besseres an die Stelle von minder Gutem zu setzen, ist dem Menschen wie eingeboren; abgebrochen und umgebaut hat man zu allen Zeiten. Wir besäfsen unzweifelhaft mehr Reste mittelalterlicher Bürgerhäuser, hätten nicht die letztvergangenen Jahrhunderte ihren Neuerungstrieb an den Werken mittelalterlicher Kunst ausgeübt, und hätten nicht schon die Meister des XIV. und XV. Jahrh. ihre Bauten grofsentheils wiederum nur an der Stelle anderer aufgeführt, die ihnen für die veränderten Zeitverhältnisse nicht mehr genügend erschienen, so würden von den Wohnhäusern des frühen Mittelalters mehr auf uns gekommen sein, als dies thatsächlich der Fall ist. Es ist demnach wohl verständlich, wenn sich die heutige Baulust auch im Umbau der alten Häuser bethätigt, und zwar um so mehr, als darauf heutzutage manche Umstände gebieterisch hinweisen. Denn es läfst sich nicht verkennen, dafs die alten Wohnungsverhältnisse vielfach unserm Bedürfnifs nach Licht und Luft und manchen sonstigen Lebensanforderungen, welche sich in Folge des allgemeinen Fortschritts und der damit zusammenhängenden Verwöhnung ergeben haben, keineswegs entsprechen. Ebenso klar ist es ferner, dafs den modernen Verkehrsverhältnissen, dem gesteigerten Handel und Wandel die engen und niedrigen Räume der alten Häuser ebensowenig genügen, wie die engen, winkligen Strafsen der Vorzeit, daher für das geschäftliche Treiben geräumigere Bauten, für die reichen Verkehrsmittel freiere Bahnen erstrebt werden.

Wir haben also gewifs an und für sich keine Ursache, mit unsern Zeitgenossen zu rechten, wenn sie Hand an alte Häuser legen und sie niederreifsen, um mit Erweiterung der Strafsen bequemere und den Anforderungen unserer Tage entsprechende Neubauten aufzuführen. Allein schade ist es nicht nur, dafs die Baulust nicht selten in Bausucht ausartet, und dafs nur zu oft Willkür, Subjectivismus, Unkenntnifs der wesentlichsten Stilgesetze, Eklectizismus und ganz besonders die wechselnde Tagesmode das Schaffen beeinflussen, sondern ebenso sehr, dafs dem Verlangen, Neues an der Stelle des Alten zu sehen, vielfach auch die letzten Reste mittelalterlicher Profanarchitectur zum Opfer fallen und so nach und nach diese ästhetisch vielfach beachtenswerthen und kunstgeschichtlich stets interessanten Ueberbleibsel vergangener Kunstthätigkeit vom Erdboden verschwinden. Freilich ist alles das ein Bedauern, um das sich viele nicht kümmern. Der praktische und hausbackene Verstand und der nüchterne Sinn eines behäbigen Bürgers denkt anders als der gefühlvolle Kunstästhetiker und räsonirende Kunsthistoriker, und es will dem gewöhnlichen Menschenkinde insbesondere nicht allerwegen einleuchten, dafs es Leute geben kann, die über die Zerstörung alter, enger, winkliger, niedriger, dumpfer und dunkler Häuser ein Klagelied anstimmen möchten. Die Kunst und das Alltagsleben gehen eben nicht immer denselben Weg, wie ja auch die Interessen beider wohl auseinanderlaufen. „Wissen Sie nicht", so fragte mich jüngst die Eigenthümerin eines alten, recht interessanten, aber inwendig den Zeitanforderungen wenig entsprechenden Hauses, von dem ich gerade eine Skizze anfertigte, mit einem Anflug von Humor, „irgend einen Antiquitätenliebhaber, der den alten Bau mir abkaufe? So ein Haus ist nichts mehr für uns Leute".

Man wird es nicht hindern können, dafs auch fernerhin noch weitere der alten Häuser sei es in Folge wirklichen oder eingebildeten Bedürfnisses, der Nothwendigkeit oder des Einflusses der Tagesmode verschwinden, und man braucht, so bedauerlich das in gewissem Sinne ist, doch die Sache nicht allzu tragisch zu nehmen. Jedenfalls ist solches dann nicht nöthig, wenn durch Abbildungen — und seien es auch nur Skizzen — die Erinnerung an die dem Verderben geweihten bürgerlichen Bauten erhalten bleibt. Darauf sollte man allerdings Bedacht nehmen und es darum nicht unterlassen, vor Abbruch eines alten, architektonisch irgendwie merkwürdigen Hauses eine Aufnahme von demselben auf die eine oder andere Weise zu machen und selbige zu bewahren. Das sollte man selbst in dem Falle nicht vergessen, wo das Bauwerk an sich nicht von sonderlicher Bedeutung ist. Denn was für sich allein betrachtet vielleicht nur geringe Beachtung verdient, gewinnt an Werth, sobald es zu anderm in Beziehung gebracht wird. Es gilt von Schöpfungen der Architektur genau dasselbe, was von manchen an sich unbedeutenden Gegenständen eines Museums gilt: sie werden etwas in der Verbindung mit andern und im Rahmen des Ganzen. Es ist aber hier um so wichtiger, alle Reste früheren baulichen Schaffens wenn nicht in Wirklichkeit, so doch im Bilde zu erhalten, als ohnehin unsere Kenntnifs der bürgerlichen Bauten vergangener Jahrhunderte in Folge des fast völligen Verschwindens derselben wenigstens, was lokale Baugepflogenheiten und Traditionen anlangt, eine beschränkte ist. Man vergesse nicht, dafs viele Städte kaum ein einziges dieser alten Häuser mehr aufzuweisen haben.

Dafs in der That die örtlichen Anschauungen, die Lebensgewohnheiten und das zähe Festhalten am Althergebrachten ehedem einen grofsen Einflufs auf die Ausgestaltung der Bürgerhäuser hatte, kann demjenigen, der mit einiger Aufmerksamkeit die alten Ueberbleibsel betrachtet und Bau mit Bau vergleicht, nicht verborgen bleiben. Derselben Zeit entstammend und, was den Stil anlangt, gemeinsamem Boden erwachsend, offenbaren die Erzeugnisse des Baufleifses früherer Tage in den verschiedenen Städten je ihre eigenthümlichen Merkmale, das Siegel ihres Ursprungs, die bald im Aufbau, bald in der Theilung der Flächen, bald in Ausbauten, bald in der Gestaltung der Einzelheiten oder Verwendung des Ornaments und ähnlichem an's Licht treten. Zu der Verwandtschaft, die zwischen den gleichzeitigen Bauten überhaupt besteht, tritt, weil und so lange die Kunst eine Volkskunst war, eine nähere durch die besondern Ueberlieferungen und Sitten bedingte.

Wollten wir Beispiele dafür anführen, so könnten wir auf Brügge, das eine Anzahl der interessantesten Bauten des XIV., XV. und XVI. Jahrh. in die Gegenwart hineingerettet hat, auf Oxford und Cambridge mit ihren charakteristischen Kollegien, auf Rouen und Beauvais, wo wir im Laufe des letzten Sommers nicht wenige Bauten der späten Gothik und des Uebergangs zur Renaissance gewahrten, und unter andern Orten in unserm Vaterlande etwa auf Münster und Trier hinweisen. Wir sehen indessen davon ab, da wir uns mit einigen Bauten Roermonds des näheren beschäftigen wollen, die, dem XVI. Jahrh. entstammend, als Beleg für den Einflufs der örtlichen Traditionen auf die Gestaltung der Bürgerhäuser dienen können und bemerken nur noch, dafs nach unsern Wahrnehmungen selbst in kleinen Orten eine solche Einwirkung sich geltend machte. So sahen wir jüngst in einem Städtchen Westphalens mehrere alte Wohnhäuser von einfachen und unbedeutenden Verhältnissen, aber durchaus charakteristischem Gepräge, unzweifelhaft die letzten Ueberbleibsel einer örtlichen Bautenfamilie etwa des XVI. Jahrhunderts.

Vor etlichen Jahren belief sich die Zahl der Wohnhäuser Roermonds, die hier in Frage kommen, noch auf sechs. Inzwischen ist dieselbe in Folge des Abbruchs bezw. Umbaues zweier jener Bauten auf vier herabgesunken, und es steht zu befürchten, dafs von dem Rest über kurz oder lang noch das eine oder andere dem Schicksal seiner Genossen verfallen wird.

Von den beiden nunmehr verschwundenen Häusern ist eines unter A wiedergegeben. Die Zeichnung ist nach einer Skizze angefertigt, die ein Freund der Schöpfungen alter Zeit kurz vor dem Abbruch jener Bauten angefertigt und freundlichst zur Verfügung gestellt hatte.

Die Front jenes Hauses bestand aus Erdgeschofs, drei Stockwerken und Giebel Nur die obern Geschosse gehörten mitsammt dem Giebel der ursprünglichen Anlage an. Das Erdgeschofs aber war nebst dem ersten

Stock zur Zeit des Umbaues schon längst nicht mehr in seinem alten Zustand. Jedes der drei Stockwerke war dreifensterig; die Fenster der zweiten und dritten Etage — von der ersten wie jene, besafs derselbe jedoch nur in der Mitte eine grofse Blende mit Fenster; die Seitennischen, die in Folge der Neigung des Daches nur klein sein konnten, entbehrten eines solchen.

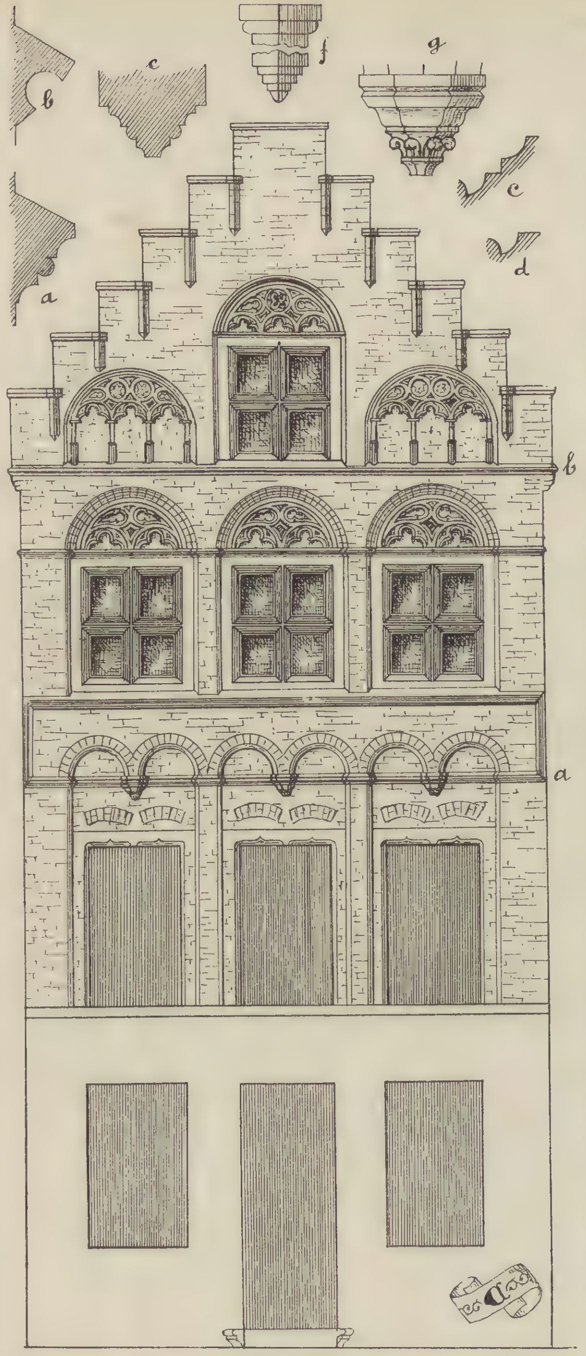


läfst sich selbstredend nichts sagen — befanden sich in der Mitte einer wenig tiefen, durch senkrechte Mauerstreifen mit verbindenden flachen Bogen gebildeten Blende. Die Einfassung dieser Nische war mit einer Fase versehen (Fig. c). Der Gliederung der Wandfläche bei den beiden obern Stockwerken entsprach die Anordnung des Giebels. Dreitheilig Gesimse, die sich unter den Nischen des Giebels und der obern Geschosse hinzogen, gaben der Wandfläche eine ausgesprochene horizontale Gliederung. Die Gesimse b bestanden lediglich aus Schräge, Plättchen und Hohle, während dem Gesimse a ein Stab beigegeben war.

Eigenthümlich war die Bildung der Fenster. Klein und eng wie sie waren, hatte man sie

durch einen aus Backstein gebildeten und mit Fase versehenen senkrechten Pfosten (Fig. d) in zwei Hälften getheilt, deren jede oben bogenförmig schlofs. Um aber die Oeffnung auch horizontal zu theilen, hatte der Meister ferner etwa in der halben Höhe derselben in beiden Hälften zwischen Pfosten und Wand je einen Bogen eingesprengt, gewifs ein merkwürdiger Ersatz des Querpfostens im Fensterkreuz.

Bei der ganzen Front waren nur Ziegelsteine verwandt. Irgendwelcher ornamentale Schmuck fehlte völlig. Die Profile der Blendeneinfassungen, der Fensterpfosten und Fensterwandungen waren höchst einfach, die Gesimse schlicht. Nichtsdestoweniger läfst sich nicht verkennen, dafs der Meister, der den Bau schuf, mit den geringfügigsten Mitteln eine verhältnifsmäfsig nicht unbedeutende Wirkung erzielte. Insbesondere wird man zugestehen müssen, dafs trotz aller Schlichtheit ein Geist von Kraft und Originalität das Ganze durchweht, wie wir ihn bei manchen reich ausgestatteten modernen Fassaden vergebens suchen.





Unter B ist ein Haus wiedergegeben, das noch jetzt in Roermond besteht. Auch hier hat der Unterbau einen späteren und sogar zweimaligen Umbau erfahren. Wie die Zeichnung zeigt, besteht auch dieser Bau aus Erdgeschofs, drei Stockwerken und Giebel. Vom zweiten Geschofs an ist die Wand vertikal zweitheilig gegliedert. Drei kräftig aus der Mauer hervortretende Pilaster, die in der zweiten Etage auf Konsolen ruhen und nach Ausweis der Skizze in eigenthümlicher Weise in jedem der beiden oberen Geschofse verbunden sind, theilen jedes derselben in zwei Abtheilungen, in deren Mitte sich ein Fenster befindet. Die Konsolen, auf denen die Pilaster sich aufbauen, sind aus Stein gehauen und im Stile der niederländischen Renaissance des ausgehenden XVI. Jahrh. verziert. Dasselbe gilt von den Konsolen, welche den kleineren und stark abgeflachten Bogen oberhalb der Fenster als mittlere Stütze dienen. Im Uebrigen besteht die Front aus Ziegelstein. Die Wandstreifen sind im dritten Stock bis nahe zum Gesimse hin abgefast, im zweiten dagegen bis in die Nähe der Konsolen ausgekehlt; Fase, bezw.

Kehle leiten durch eine Schräge zur Kante über. Die Gesimse, welche auch hier die Geschofseintheilung äufserlich hervorheben, sind sehr einfach, treten aber doch immer noch so kräftig hervor, dafs auch bei diesem Bau die Horizontale, die sich ohnehin in den flachen Bogenschlüssen der Blenden geltend macht, merklich zum Ausdruck kommt.

Der Giebel ist in der Gestalt, wie er zur Zeit den Stockwerken aufgesetzt ist, offenbar späteren Ursprungs und Ersatz eines früheren. Auf der Skizze ist er nicht wiedergegeben. Der Giebel, den dieselbe aufweist, stellt vielmehr eine Rekonstruktion des ehemaligen dar. Selbige ist auf Grund einer Skizze ausgeführt, welche dieselbe Hand, der wir die Zeichnung A verdanken, von dem zweiten nunmehr abgebrochenen Hause machte. Die Berechtigung zu einer solchen Rekonstruktion liegt aber in der grofsen Aehnlichkeit, welche nach Ausweis jener Skizze dieser Bau mit dem Hause B hatte.

Nach jener Skizze war der Giebel des betreffenden Baues entgegen der vertikalen Zweitheilung der Stockwerke senkrecht dreigetheilt. Die mittlere Abtheilung war breiter als die Seitenabtheilungen, im übrigen war sie jedoch nach denselben Regeln gebildet, welche für die einzelnen Abtheilungen der Geschosse mafsgebend gewesen war. Dafs die Rekonstruktion nicht willkürlich ist, sondern der alten Anlage entsprechen dürfte, dafür möchte auch der Giebel des Hauses C, von dem nachher die Rede sein wird, sowie derjenige eines dritten der noch vorhandenen vier Häuser, den wir unter D skizzirt haben, ein Beleg sein. Wie es scheint, war es eine Eigenthümlichkeit der alten Roermonder Meister, die Giebel der von ihnen erbauten Häuser stets mit drei Nischen zu beleben, die nach Art der Wandblenden der Geschosse gebildet waren.

Die Fenster des Hauses B haben wir nicht rekonstruirt. Vermuthlich waren sie nach Analogie derjenigen des Hauses A gebildet. Denn das zweite der abgebrochenen Wohnhäuser, das, wie schon bemerkt, mit B eine grofse Aehnlichkeit hatte, war mit Fenstern nach Art der des Hauses A ausgestattet, wie die davon aufgenommene Skizze beweist. Es ist daher anzunehmen, dafs auch die Fenster des Hauses B in analoger Weise gestaltet waren. Die Skizze des zweiten der verschwundenen Bauten haben wir nicht wiedergegeben, weil dessen Eigenthümlichkeiten nichts wesentlich Neues boten.

Bezüglich der Mafsverhältnisse des Hauses B sei noch bemerkt — und diese Angaben werfen auch ihr Licht auf die leider auf den Skizzen nicht verzeichneten Abmessungen des Hauses A —, dafs die lichte Höhe des Erdgeschosses 2,60 m, die der drei Stockwerke je 2,15 m. beträgt. Die lichte Breite beläuft sich auf 4,50 m, Schade ist, dafs die Front — wie bei den andern Häusern ist nur diese von der Strafse aus sichtbar — trotz des dicken gelblichen Kalkanstriches und der schwarzen Farbe, mit der man die Konsolen über und über bedeckt hat, oder vielleicht gerade darum, nicht wenig verwahrlost aussieht.

In derselben Strafse, in welcher sich das Haus B befindet, liegt noch ein anderes Haus, welches wie das völlige Pendant von jenem aussieht. Hier ist der Giebel indessen ganz verschwunden und sind die Fasen der Pilaster und Blendbogen durch Ueberschmieren fast ganz unsichtbar geworden.

Die bisherigen Bauten waren recht schlicht und einfach, wenngleich durchaus nicht ungefällig. Ungleich reicher ist ein letztes noch vorhandenes und zum Theil restaurirtes Haus, das unter C abgebildet ist. Die lichte Breite desselben beträgt ca. 6 m, die Höhe des Erdgeschosses 4 m, des ersten Stockwerks 2,55 m und des zweiten 2,45 m. Das Erdgeschoss ist völlig umgestaltet. Es dürfte sogar auch hier eine zweimalige Veränderung stattgefunden haben. Denn das vor dem jüngsten Umbau zwischen Erdgeschofs und erstem Stock befindliche Entresol hat schwerlich dem ursprünglichen Bau angehört. Man sieht, die Menschenkinder lieben den Wechsel.

Auch der erste Stock ist theilweise verändert, wie aus der jetzigen Gestalt der — wohl sicher des Lichtes halber nach unten zu verlängerten — Fenster hervorgeht. Ehedem waren dieselben wohl im Grofsen und Ganzen nach Weise derjenigen des II. Geschosses gebildet, doch dürften die Pfosten nicht wie dort aus Haustein, sondern aus Backstein bestanden haben. Die vorhandenen und, wie es scheint, ursprünglichen Fensterwände bestehen wenigstens aus solchen. Eine solche Einrichtung würde auch keineswegs im Widerspruch mit dem ganzen Charakter des Aufbaues gewesen sein, sie dürfte vielmehr als ganz der Tendenz desselben entsprechend be-

zeichnet werden. Dem Beschauer drängt sich nämlich bei einem betrachtenden Blick alsbald die Wahrnehmung auf, wie die Ausgestaltung der Front trotz der Beibehaltung der Grundanordnung mit dem Steigen immer reicher wird. Man vergleiche nur die einfachen kleinen Bogen des ersten Geschosses mit der reichen Bogenfüllung des zweiten und diese mit den prächtigen Blenden des Giebels.

Auch das Haus C hat eine vertikale Dreitheilung, die hier mit dem ersten Stockwerk beginnt. Eigenthümlich sind die gedoppelten Gesimse, welche die Mauerfläche zwischen den Fenstern als einen breiten Gürtel erscheinen lassen und den in der Front sich lebendig aussprechenden Aufstieg gleichsam zu zügeln scheinen. Die Profile der Gesimse sind zum Theil unter a und b in vergröfsertem Mafsstabe wiedergegeben; e stellt den Querschnitt des Mittelpfostens der Fenster in dem II. Stock und dem Giebel dar. Die Profilirung folgt, wie ersichtlich, der des Gesimses a. Das Profil der Bogenumrahmung ebenderselben Fenster findet sich unter c, während d die etwas einfachere Profilirung der Bogen in den mit Säulchen und Nischen ausgestatteten seitlichen Giebelblenden zeigt. Die kleinen Bogen, mit denen die Blendnischen des ersten Stockes abschliefsen, sind nur mit Fase versehen, reich sind dagegen die Konsolen, welche in der Mitte deren Ausgangs- und Ruhepunkt bilden, behandelt (Fig. g). Dem spätgothischen Mafswerk, das die gedrückten Bogenflächen im II. Geschofs und Giebel füllt, ist der Umstand eigenthümlich, dafs demselben allenthalben ein Rundstab oder besser eine Art Wulst aufliegt (angedeutet in Fig. c und d). Zum gewinnenden Eindruck, den der Bau macht, trägt nicht wenig die Abstufung des Giebels bei. Die Deckplatten der einzelnen Staffeln sind einfach profilirt — Platte und stabartiger Wulst —, hingegen tragen die auf kleinen Auskragungen über Eck aus der Wand hervortretenden, strebenartigen Vorsprünge (Fig. f), welche gleichsam den Ausgangspunkt für die jedesmal folgende Stufe bilden, viel zum Schmuck des Giebels bei.

Das Haus C, welches einen Mischbau aus Hau- und Backstein darstellt — aufser den Fensterrahmen und Pfosten sind auch die Gesimse, das Mafswerk aller Bogenflächen und die Bogenumrahmungen im Giebel und anderes aus Sandstein gebildet — gehört ohne Zweifel spätestens der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. an. Die anderen Bauten sind offenbar jünger, doch dürften dieselben wegen der darin zu Tage tretenden Nachklänge der Spätgothik immer noch vor Beginn des XVII. Jahrh. entstanden sein. Die seitlichen Blenden des unter D wiedergegebenen Giebels weisen sogar noch einen spitzbogigen Abschlufs auf.

Aufserordentliches und Bedeutendes bieten die Bauten nicht, von denen bis jetzt die Rede war. Mit Ausnahme des Hauses C zeichnen sich sogar alle durch eine recht grofse Einfachheit aus. Sie sollten eben nur gewöhnliche Bürgerhäuser, keine grofsartigen Luxusbauten sein; darnach hat man die Ausstattung berechnet. Mit Recht; man soll einen bescheidenen bürgerlichen Bau nicht als Palast behandeln. Eines schickt sich nicht für alle. Es ist aber solches auch durchaus unnöthig, da man mit den einfachsten Mitteln, falls Geist und Geschmack sie handhaben, nicht nur etwas Praktisches, sondern auch etwas Wirkungsvolles und Anziehendes schaffen kann. Die regellose Menge der Bauglieder und die krause Fülle der Zierformen machen keineswegs die Schönheit eines Baues aus, wenngleich man vielfach heutzutage solches zu glauben scheint.

Was aber diese Häuser besonders interessant macht, ist die innere Verwandtschaft, welche sich zwischen ihnen offenbart. Es bedarf nicht vielen Zusehens, um zu erkennen, dafs der Grundgedanke bei allen der gleiche ist. Die gehäuften Stockwerke, die Gesimse, welche die Horizontale kräftig markiren, die Blendnischen, welche die kahle Mauerfläche beleben, die allenthalben angewandte Abfasung der Kanten, die Bildung der Fenster und letztlich nicht zum wenigsten die Ausgestaltung des Giebels bekunden, dafs wir es mit Schöpfungen zu thun haben, die unter Einflufs fortdauernder örtlicher Baugepflogenheiten entstanden sind. Wir haben in den fraglichen Bauten einen bestimmten Typus vor uns, der hinwiederum der verkörperte Ausdruck der Anschauungen ist, welche Meister und Bürger zugleich beherrschten. Einheit in der Vielheit und Mannigfaltigkeit ist der Stempel der den Bauten alter Zeit aufgeprägt ist. Auch die unsrigen tragen denselben an sich. Wohl fehlt es bei ihnen nicht an Verschiedenheit und Wechsel, und ist das eine Haus durchaus nicht ein blofser schablonenhafter Abklatsch des andern; nichts destoweniger aber beherrscht alle eine und dieselbe Grundstimmung.

In mancher Beziehung stehen unsere Architekten über ihren alten Vorgängern. Es wäre ebenso thöricht, das zu leugnen, wie, den Fortschritt zu verkennen, den die Technik des Bauwesens überhaupt nach mancher Richtung hin gemacht hat. Wenn die modernen Bauten häufig minder gut, solid und dauerhaft aufgeführt werden, so liegt das im Allgemeinen nicht so sehr am Mangel des Könnens, als an manchen andern Umständen, auf die einzugehen, hier nicht der Ort ist. Allein, was macht aller Fortschritt, wenn Willkür, Mode, subjektives Gefallen und Tageslaune den Charakter eines Baues bestimmen oder vielmehr hindern, dafs die Erzeugnisse unserer Architektur zugleich den wohlthuenden Eindruck stilvoller Einheit und anziehenden Wechsels machen!

Wer die Strafsen unserer grofsen und kleinen Städte durchpilgert und die Neubauten betrachtet, welche zahlreich in der letzten Zeit aus dem Boden aufgeschossen sind, mag wohl in ihnen den allenthalben sich kundgebenden Fortschritt der Technik gewahren, aber ein wirkliches Genügen werden sie ihm nicht bereiten. Wohl fehlt es nicht an Häusern, die in architektonischer Beziehung vortrefflich wirken, allein solche machen im Haufen der übrigen das auf dem Gebiete des baulichen Schaffens herrschende Jahrmarktstreiben erst recht bemerkbar. Hier baut man gothisch, da sog. altdeutsch oder in italienischer Renaissance; der eine arbeitet im Barockstil oder Rokoko, ein anderer in Schweizerhausmanier. Selbst Nachbildungen türkischer, persischer oder indischer Bauten fehlen nicht, und es ist zu verwundern, dafs man nicht schon darauf verfallen ist, amerikanische oder altnordische Blockhäuser zu imitiren. Gar mancher aber baut sich aus Motiven verschiedener Stile und Unterstilarten nach persönlichem Geschmack etwas zurecht, das zwar in gewissem Sinne originell sein mag, wie jedes Durcheinander, aber gewifs nicht lobenswerth. Doch wozu solche Bemerkungen? Wird es anders werden? Es wäre zu wünschen; ob es jedoch der Fall sein wird, ist eine andere Sache. Inzwischen aber ist es gut, das Andenken an die trefflichen Werke der alten Meister zu bewahren, und ist das unter keinen Umständen durch Erhaltung derselben möglich, dann möge es doch wenigstens durch Abbildungen derselben geschehen.[1])

Exaeten. J. Braun S. J.

[1]) [Es ist ein schwacher Trost, dafs alte Bauwerke vor ihrer Zerstörung abgebildet werden. Nicht für die todte Mappe sind sie bestimmt, sondern für die lebendige Strafse, und wenn wirklich unabweisbare Gründe den Abbruch erfordern, dann sollte man an derselben Stelle, oder, falls das unmöglich ist, an einer benachbarten sie wieder aufbauen mit den unbedingt nöthigen Modifikationen, in Bezug auf welche ein wirklich tüchtiger Baumeister, der stets auch ein Verehrer der alten Bauwerke ist, schon das richtige Maafs beobachten wird.] D. H.

Bücherschau.

Der Ornamentenschatz. Ein Musterbuch stilvoller Ornamente aus allen Kunstepochen. 100 Tafeln mit über 1200 meist farbigen Abbildungen und erläuterndem Text von H. Dolmetsch, Baurath. Dritte, bedeutend vermehrte Auflage. 24 Lieferungen mit je 4 bis 5 Tafeln à 1 Mk. Verlag von Julius Hoffmann in Stuttgart.

Wer das Ornament, den leichtesten, allgemeinsten, mannigfaltigsten Ausdruck künstlerischen Empfindens in Bezug auf seine Entwickelung prüfen, wer dasselbe auf seinem langen Wege durch die einzelnen Länder und Jahrhunderte, selbst Jahrtausende, im Einzelnen begleiten will, wer den Beruf oder die Neigung hat, dasselbe praktisch zu verwerthen, also der Gelehrte, Künstler, Liebhaber, bedarf vor Allem eine Sammlung zuverlässiger Abbildungen, und es genügt nicht, dafs dieselben korrekt gezeichnet sind, sondern in den meisten Fällen mufs die Farbe dem Linienspiel zu Hülfe kommen, weil sie erst den ornamentalen Charakter vollendet. Weil diesem stark verbreiteten Bedürfnifs das vorliegende Werk in ganz befriedigender Weise entgegengekommen ist, hat ihm der Erfolg nicht gefehlt, und die dritte Auflage, in der es erscheint, verspricht noch allerlei Ergänzungen und Verbesserungen. Die drei Hefte, welche von ihr bereits vorliegen, bieten egyptische, assyrische, griechische, römische, chinesische, romanische, gothische, italienische und deutsche Renaissance- und Empiremotive, und jeder Tafel entspricht eine auch noch mit Illustrationen versehene Seite Text, welche die verschiedenen Stilarten in Kürze zu charakterisiren und die vorgeführten Beispiele zu erläutern hat, sich daher naturgemäfs auf Andeutungen beschränken mufs. Da die Hauptaufgabe dieser Sammlung darin besteht, dem Kunsthandwerker, mit Einschlufs des Dilettanten, eine möglichst grofse Anzahl guter Vorbilder zu besorgen, so kommt es vor Allem darauf an, dafs diese aus dem mit Recht am meisten begehrten deutschen Formenkreise gewählt werden. Es wäre daher sehr zu wünschen, dafs die romanischen und gothischen Vorlagen sich nicht blofs

auf fünf bezw. sechs Tafeln beschränken möchten, wie die Uebersicht ankündigt, also die Vermehrungen in dieser neuen Auflage nicht nur dem Barock-, Rokoko-, Zopf- und Empirestil zu gute kommen. Möglichste Treue in der Wiedergabe der Farbentöne ist dabei um so mehr zu erstreben, als die Abschwächung der jeder einzelnen Stilart eigenthümlichen Farben im Sinne moderner Stimmungen gar zu nahe liegt und der Grund für so manche dekorative Mifsgeburt der Gegenwart nicht so sehr in der Zeichnung, als in der Färbung gelegen ist, die auch von Laienaugen eher empfunden wird. G.

Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwicklung von August Schmarsow. Leipzig 1896. Verlag von S. Hirzel. Preis 2 Mk.

In diesem I. Heft der »Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste« beschäftigt der Verfasser sich mit dem Begriffe des „Malerischen", welcher trotz der grofsen Rolle, die er heutzutage spielt, der Aufklärung noch sehr bedürftig ist. Schmarsow sucht sie dadurch zu gewinnen, dafs er das Wesen der drei Hauptkünste erörtert, von denen die Architektur ihm als die Raumgestalterin, die Plastik als die Körperbildnerin (in der Breite), die Malerei als die Verbindung beider in der Fläche zum Bilde erscheint. Wie dieses in Umrifs und Silhouette sich gestaltet, wird näher dargelegt und dann umfänglich seiner Entwicklung in der Kunstgeschichte nachgeforscht, vom Mittelalter durch die Renaissance hindurch, welche der Farbe zu ihrem Rechte verhalf, bis auf Rubens und Rembrandt, der das Licht ohne Farbe schuf und dem Malerischen zu seinem höchsten Triumphe verhalf. Mit der Untersuchung über den Zusammenhang von Malerei und Dichtung schliefst der hier vielfach an Max Klinger anklingende Verfasser seine geistvollen Erörterungen, welche die wichtige Frage in Flufs gebracht haben und hoffentlich der Lösung entgegenführen werden. D.

Kirchenschmuck. Neue Folge. Sammlung von Vorlagen für kirchliche Stickereien, Holz- und Metallarbeiten und Glasmalereien. Herausgegeben von Georg Dengler. IV. Band, 6. Heft. Regensburg, Verlag von J. Habbel. (Preis 4 Mk.)

Die hier gebotenen kirchlichen Ausstattungsentwürfe sind wiederum recht mannigfaltig in Bezug auf Material, wie Stil: Stickereien, Metallgeräth, Glasgemälde, Holzschnitzereien im altchristlichen (Beuroner), im romanischen, im früh- und spätgothischen, im Renaissance-Stil. Die beiden Beuroner Paramenten-Medaillons sind fremdartig; gut komponirt die breite, flottgezeichnete Bordüre mit der poetischen und anmuthigen Einhornlegende; recht brauchbar Plafond und Behänge zu einem Traghimmel, für den kein altes Original als Vorbild existirt; weniger korrekt die spätgothische Stola-Zeichnung. Sehr mustergültig und leicht ausführbar ist das alte metallgegossene, romanische Altar- und Vortragekreuz, minder glücklich das romanische Fensterpaar, welches die Schwierigkeiten einer Einzelfigur im gröfseren Fenster nicht recht überwindet. Auch an dem frühgothischen Hochaltar ist weder die so dornenvolle Tabernakel-, noch die hier besonders schwierige Aufsatz-Frage hinreichend gelöst und der kleinere spätgothische Flügelaltar zeigt neben manchen guten alten Motiven verschiedene moderne Schwächen, für welche wohl nicht der Künstler verantwortlich zu machen ist. — Aufser den etwas gar knappen und nicht hinreichend praktischen Erläuterungen der vorgenannten Entwürfe macht der begleitende Text mit den kirchlichen Vorschriften über den Kelch und seine Zubehör in sehr instruktiver Weise bekannt und schliefst mit einer eingehenden, recht belehrenden Beschreibung von dem bekannten burgundischen Mefsornat des goldenen Vliefses in Wien, der freilich für seine Zeit die Bezeichnung des „schönsten, kostbarsten und künstlerisch werthvollsten Ornates der Welt" verdient, obwohl der Chormantel mit der Sakramentendarstellung im Museum zu Bern und andere spätgothische Stickereien nahe an ihn heranrücken und aus der romanischen und besonders der frühgothischen Periode, welch' letztere in England ebenso wunderbar gezeichnete als gestickte Pluvialien geschaffen hat, es an ebenbürtigen Exemplaren nicht fehlt.

Wer wird die Erbschaft des der kirchlichen Kunst viel zu früh entrissenen Herausgebers übernehmen? S.

Les vitraux de la Cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIme siècle. — Das letzthin erschienene IX. Heft bringt auf den Tafeln XVIII und XIX zwei figurenreiche Fenster aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. und auf der Tafel Pl. H. zwei vorzügliche spätgothische Flachmuster gelb und grün, bezw blau auf schwarzem Grund. Von den beiden Fenstern geht das eine, von dem Kanonikus Peter Copin, † 1519, gestiftet, bis in den Anfang des XVI. Jahrh. zurück, und die Analogie mit einem Fenster in der Kirche Saint-Bonnet, welches die Inschrift Jehan le-Cuyie zeigt, läfst auf denselben Künstler (Lecuyer) mit Bestimmtheit schliefsen. In der sehr eigenartig gestalteten Mafswerkbekrönung figuriren in gefälliger Anordnung die Leidenswerkzeuge, und die acht Felder darunter sind mit Szenen gefüllt, von denen die vier unteren der Geschichte des hl. Laurentius entnommen sind (Gabenvertheilung, Geifselung, Gefangenschaft, Martyrium), die vier oberen der Legende des hl. Stephanus (Mission, Disput mit den Schriftgelehrten, Martyrium, Bestattung, letztere nur zur Hälfte erhalten); ein in der Zeichnung wie Färbung fein abgewogenes Werk. — Das zweite Fenster, eine Stiftung des Domdechanten Peter Tullier, † 1540, trägt die Jahreszahl 1532, daher schon recht entwickelte Renaissanceformen, zumal in den reichen Baldachinen. Engelchöre beleben das Tympanon, unter welchem die Wappen von Frankreich und des Kardinals Tournon (1526—37 Erzbischof von Bourges). Die vier unteren Felder werden eingenommen durch die Gestalten der sitzenden Gottesmutter, des hl. Petrus mit den knieenden Figuren der Eltern, des hl. Johannes Ev. mit denen der drei Söhne (unter denen der Stifter), des hl. Jakobus Major mit denen der vier Enkel. Wappen und Inschriften im Sockel geben nähere Aufschlüsse über die Familienglieder, die auf diesem durch grofse Farbenpracht und harmonische Stimmung ausgezeichneten Grisaillefenster dargestellt sind. S.

Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit. XVII. Jahrgang 1897, St. Norbertus-Verlagshandlung in Wien. Preis 70 Pf.

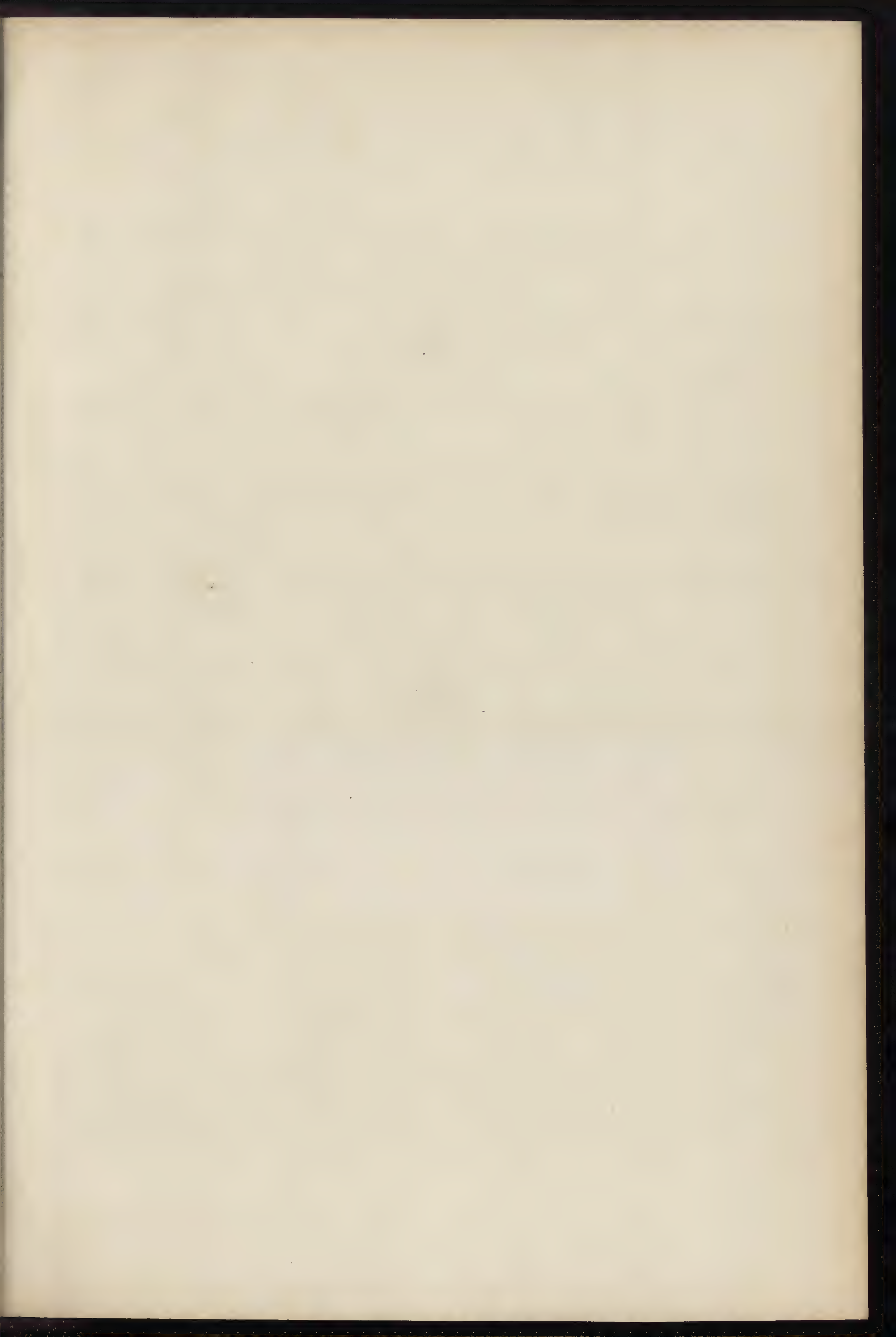
Auch diesem neuen Jahrgang des beliebten Familienkalenders darf sowohl in Bezug auf seine belehrenden, unterhaltenden, erbauenden Erzählungen und Unterweisungen, wie auch in Betreff seiner Illustrationen, ein gutes Zeugnifs ausgestellt werden, obwohl letztere an Ernst und Strenge denjenigen in den früheren Jahrgängen nicht gleichkommen, denen vornehmlich Klein seinen Stempel aufprägte. Dem Farbendrucke von Geiger: „Das schlummernde Jesuskind" und den Autotypien: „Heil der Kranken" und „Zuflucht der Sünder" desselben Künstlers, sowie den 4 Federzeichnungen von Grünnes „Das apostolische Glaubensbekenntnifs" darf gute Komposition und sorgfältige Ausführung nachgerühmt werden und „der gute Hirte" von Trenkwald ist eine ansprechende Gestalt. H.

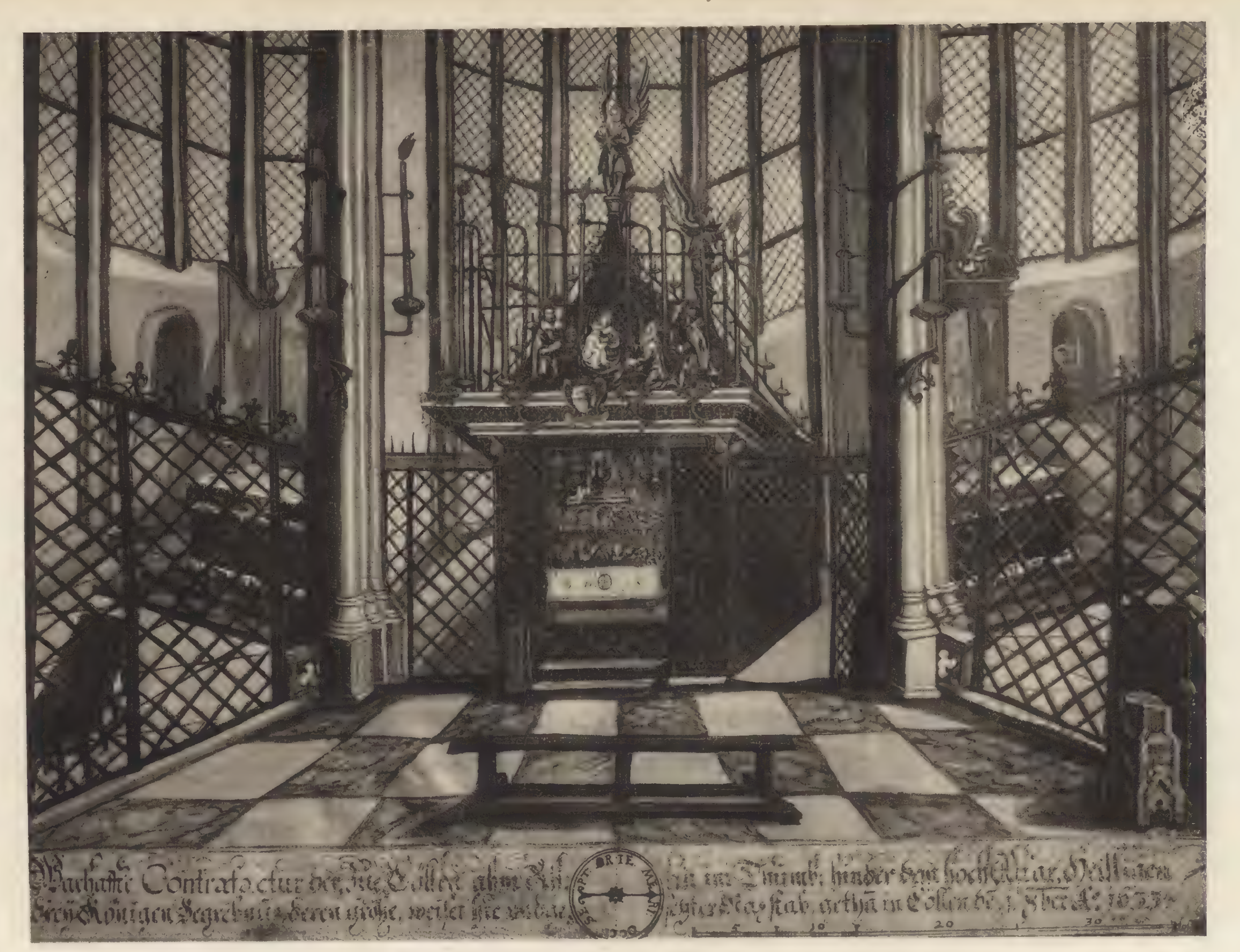
Der Kunstverlag von B. Kühlen in M.-Gladbach hat seinen Farbenbilderschatz wieder um manche beachtenswerthe Exemplare vermehrt. Unter diesen zeichnen Gröfse und Farbenreichthum die als mit den Pontifikalgewändern bekleidete Leiche, wie sie unter dem Altare in Nocera ruht, dargestellte feierliche Gestalt des hl. Alphons von Liguori aus, auf fein gezeichnetem, aber etwas zu stark betontem Hintergrunde. — Kleiner aber figurenreich ist das Armeseelenbild, dessen Komposition unten nicht recht organisch gelöst, dessen Draperie etwas herb, dessen Färbung aber meisterhaft ist. Sein Pendant, der hl. Antonius, zeigt die gemüthvolle, erbauliche Art Salentins. — Die zahlreichen Duodezbildchen, welche theils einzelne besonders populäre Heilige, theils Begebenheiten aus dem Leben heiliger Prämonstratenser vorführen, bezeichnen einen Fortschritt im Sinne technischer Bravour, aber nicht gröfserer Strenge, und dafs diese Konzession an den Geschmack nöthig ist, wenn das Publikum nicht zu ganz verwässerten und verweichlichten Produkten greifen soll, wie sie jetzt namentlich von Berlin aus verbreitet werden, ist recht unerfreulich. — Dafs aber diese Konzession durchaus nicht eine allgemeine und beständige sein soll, beweist die soeben vollendete II. Beuroner Serie, welche auf Goldgrund und mit farbigem Rändchen sehr volksthümliche Heilige darstellt (Joseph, Johann. B., Anna, Agnes, Mathilde, Elisabeth, Sebastianus, Augustinus, Franziskus, Antonius, Aloysius, Alphonsus), eine in Bezug auf die Wiedergabe der feinen Zeichnung und Färbung staunenswerthe Leistung.

Aus dem Verlage von Julius Schmidt in Florenz sind wiederum zwei überaus liebliche Bilder hervorgegangen, Farbenholzschnitte von Knöfler, von denen das eine als Medaillon die wunderschöne Einzelgruppe rechts aus der Krönung Mariens von Fiesole in Florenz unter dem Titel „Ave Regina" reproduzirt (der die Gruppe links später folgen soll), das andere oben abgerundet, die reizende Kindergruppe aus der hl. Familie von Pinturicchio in Siena; den hl. Johannes und das Jesuskind, mit der Unterschrift „Ecce Agnus Dei". Um wie viel übertreffen diese so erhabenen und doch so naiven Gestalten die meisten neueren Erzeugnisse! Für den Zweck des Rahmens, den sie vollauf verdienen, ist aber das weifse Papier welches sie umgibt, sehr störend, daher ornamentale, aber korrekt gehaltene Füllung der Zwickel sehr wünschenswerth, denn die Anfertigung runder oder abgerundeter Rahmen ist umständlich und kostspielig.

Die Verlagsanstalt der Société de St. Augustin zu Tournai ergänzt beständig die gewaltige Reihe ihrer Heiligenbilder, die eine grofse Stufenleiter von Formaten aufweisen bis zum gröfsten Folio, und den religiösen Anliegen und Bedürfnissen der Zeit in dankbarster Weise entgegenkommen. Das grofse Blatt, welches die Uebertragung des Rosenkranzes an den hl. Dominikus mit Rosenranken und den Medaillons der fünfzehn Geheimnisse umfafst, ist eine zart empfundene, gut gezeichnete, harmonisch kolorirte Darstellung im flandrischen Miniaturenstil des ausgehenden XIV. Jahrh. — Die Taufe Chlodwigs durch den hl. Remigius, eine sehr figurenreiche Tafel, ist in etwas früherer Stilart fast zu duftig gehalten in technisch meisterhafter Abtönung. — Die Herabkunft des Jesuskindes auf die Arme des hl. Antonius läfst an Anmuth der Zeichnung und Färbung kaum etwas zu wünschen übrig. — Fast noch vornehmer ist mit Ausnahme des zu auffällig gemusterten Grundes das Brustbild des hl. Philippus Neri, dessen spätgothische Medaillonmaafswerkkrönung vorzüglich wirkt. — Von minder geschickter Hand sind im gothisirenden italienischen Stile grisailleartig die Stationsbilder ausgeführt, sowie die Gruppenbilder der hl. Familie, von denen vier verschiedene Gröfsen vorliegen, vom Duodez bis zum Grofsfolio, die bei Identität der Zeichnung farblich einige Verschiedenheiten aufweisen. Dafs die architektonische Fafsung und namentlich die viel zu schematische Faltenbehandlung zu Klagen Veranlassung geben, ist um so bedauerlicher, als die Farbenstimmung, die hellere wie die dunklere kaum etwas zu wünschen übrig läfst, wenn nicht etwa vom Standpunkte des deutschen Geschmackes durchweg etwas kräftigere Töne erwünscht sind.

Die Société St. Jean l'Evangéliste zu Tournai liefert drei durch Gröfse, Stil und Ausführung verschiedene Kanontafeln, von denen die gröfste, im romanischen Stile gehalten, mit bunter Borte und stilistisch dazu nicht passender Abendmahlsdarstellung weder durch ihre Zeichnung, noch durch ihre Färbung zu befriedigen vermag. — Desto uneingeschränkteres Lob kann der zweitgröfsten gespendet werden, die in ihrer farbenreichen Rankenbordüre, wie in ihren Initialen und Figurenbildchen den feineren flandrischen Miniaturenstil des XV. Jahrh. vortrefflich nachahmt und zu ihrer unmittelbar dem Rande sich anschliefsenden Fassung nur eines schmalen Rahmens bedarf. — Die kleinste und weil nur aus Schwarz und Roth gebildet, wohlfeilste Tafel ist ein Meisterstück der Typographie mit Einschlufs der ganz korrekten Initialen und Bildchen, die sich in ausgezeichneter Weise ergänzen. H.





Alte Abbildung der früheren Dreikönigenkapelle des Kölner Domes.

Abhandlungen.

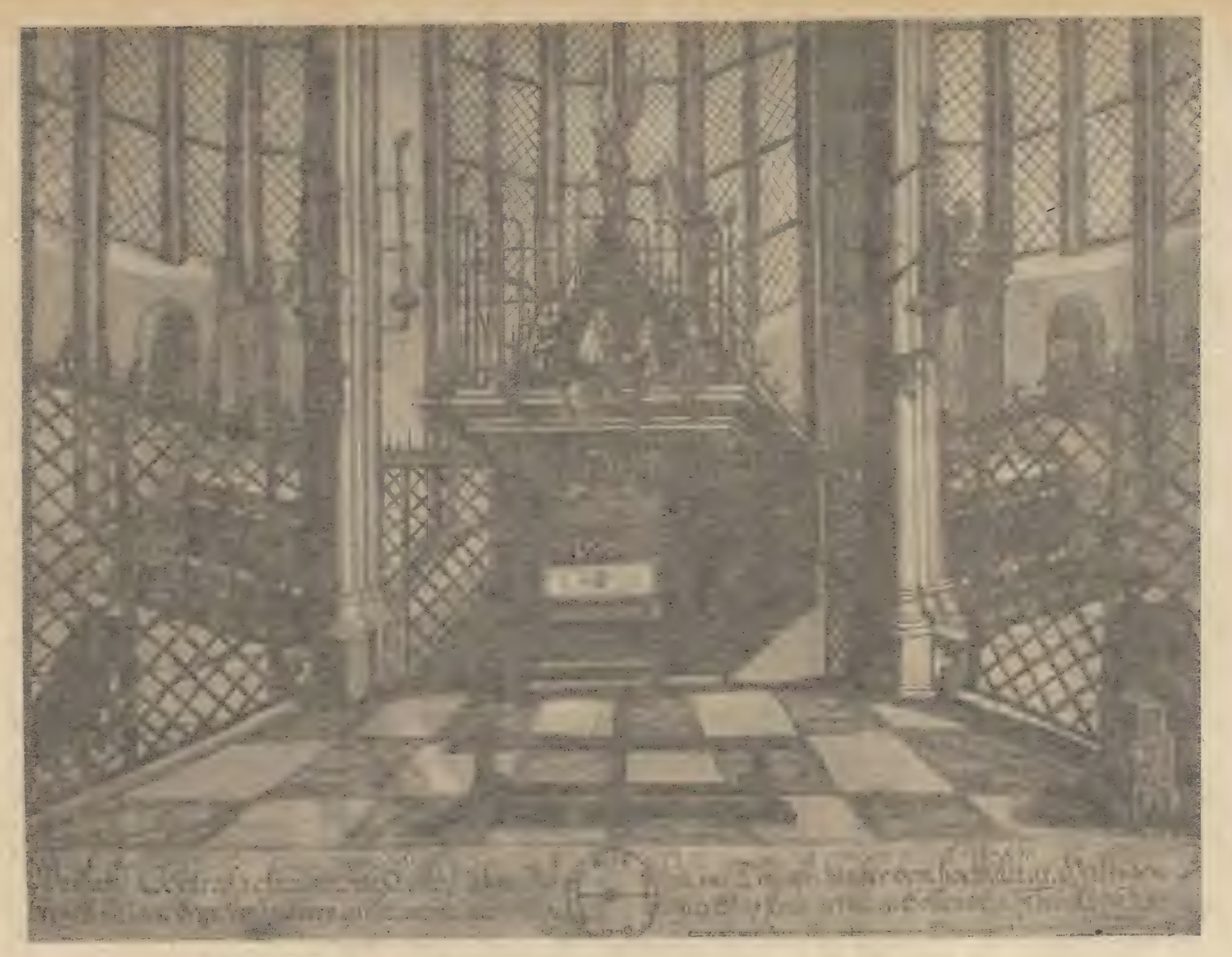
Alte Abbildung der früheren Dreikönigenkapelle des Kölner Domes.

Mit Lichtdruck (Tafel X).

Prachtvoll war noch lange nach Ablauf des Mittelalters die Ausstattung des Kölner Domchores, aber nur Weniges ist davon aufser den Grabmälern in unsere Zeit herübergerettet, und nur vereinzelte Abbildungen bewahren noch die Erinnerung an die durch der Zeiten Ungunst und der Menschen Unverstand verloren gegangenen Kunstwerke. Unter diesen Abbildungen nimmt eine hervorragende Stelle die kolorirte Zeichnung ein, welche im Historischen Museum der Stadt Köln aufbewahrt wird und die Unterschrift trägt: *Warhaffte Contrafactur der zue Coellen ahm Rhein im Thumb. hinder dem hoch Altar Heilligen drey Königen Begrebnus, deren grösse weiset hie undergesetzter Masstab, getha in Cöllen de 1. 8bris anno 1633.* In einer Höhe von 49¼ *cm*, Breite von 31½ *cm* auf grundirtem Leinen in Gold und Farben von Dilettantenhand ausgeführt, kann sie in ihren Einzelheiten durchaus nicht als zuverlässig gelten, nicht einmal in Bezug auf das, was vornehmlich durch sie dargestellt werden sollte, den Gitterschrein der Dreikönigenkapelle. Trotzdem gibt sie ein höchst dankenswerthes Bild von den bis jetzt erhaltenen Gitterabschlüssen und längst verschwundenen Barockaltären der beiden dem hl. Michael und St. Johannes geweihten Nebenkapellen, sowie namentlich von der Mittelkapelle, und der Umstand, dafs dieser Wiedergabe die charakteristischen Farben Roth, Blau, Gold nicht fehlen, verleiht ihr einen besonderen Reiz. Ich habe sie daher der photolithographischen Reproduktion für werth erachtet, wenigstens bis zum Abschlufs der Schreinsbekrönung, und an ihrer Hand mögen noch folgende Erörterungen gestattet sein.

Am 27. September 1322, als am Weihetage des Chores, war bereits der kostbare Reliquienschrein der hh. drei Könige hieher übertragen und ohne Zweifel hat eine sichere und formenschöne Vergitterung ihn hier von Anfang an umgeben. Der Gitterschrank aber, der ihn auf unserer Abbildung umschliefst, kann nicht hinausreichen über das XV. Jahrh. und die durch das Kapitelswappen unterbrochene Goldinschrift *A° CIↃ IↃCXII* (1612) auf blauem Grunde unmittelbar unter dem Schreine bezeichnet wohl die Entstehungszeit verschiedener Ergänzungen, nämlich der das Gesimse tragenden Konsolen, des dasselbe verzierenden Wappenschildes und der auf demselben stehenden Gruppe, sowie der vorn und hinten den Dachfirst abschliefsenden Engelfiguren, welche den Stern in den Händen halten. Einfaches, oben durch einen blauen Fries besäumtes Gitterwerk schliefst vorn die Kapelle ab, in welches der ähnlich behandelte Gitterschrank soweit hineinragt, dafs hinter ihm noch Raum für den Altar übrig bleibt, dessen überaus kostbare Bekrönung von 1519 bis 1876 das seitdem in der Schatzkammer aufbewahrte flandrische Bronzeepitaph des Jakob von Croy bildete. (Vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst«, Bd. I, Sp. 243 ff.). Die vordere Oeffnung dieses Schrankes zeigt neben einer den Eintritt in das Innere gestattenden Thüre über einem weifsen Behange mit den Goldbuchstaben *B M C* den Dreikönigenschrein in phantastischer Wiedergabe und oben neben demselben rechts wie links je zwei hangende Weihegefäfse in Form spätgothischer Pokale. Das darüber aufsetzende tiefprofilierte, weitausladende Gesims umgibt mit seinem zierlichen Hängefries auch die Seitenwände, und vergoldete, so streng wie reich stilisirte Armleuchter verzieren die Vorderseite, während zahlreiche Leuchterteller die Firsten des Walmdaches beleben und ein hoch hinaufragendes Gehege von Eisenstangen den oben flatternden Kerzen Halt bietet. In seiner bunten Bemalung mufs dieser kunstvolle Apparat von prachtvoller Wirkung gewesen sein, bis Erzbischof Maximilian Heinrich ihn durch das vor einigen Jahren ebenfalls entfernte Marmor-Mausoleum ersetzen liefs.

Schnütgen.



Alte Abbildung der früheren Dreikönigenkapelle des Kölner Domes.

Abhandlungen.

Alte Abbildung der früheren Dreikönigenkapelle des Kölner Domes.

Mit Lichtdruck (Tafel X).

Prachtvoll war noch lange nach Ablauf des Mittelalters die Ausstattung des Kölner Domchores, aber nur Weniges ist davon auſser den Grabmälern in unsere Zeit herübergerettet, und nur vereinzelte Abbildungen bewahren noch die Erinnerung an die durch der Zeiten Ungunst und der Menschen Unverstand verloren gegangenen Kunstwerke. Unter diesen Abbildungen nimmt eine hervorragende Stelle die kolorirte Zeichnung ein, welche im Historischen Museum der Stadt Köln aufbewahrt wird und die Unterschrift trägt: *Warhaffte Contrafactur der zue Coellen ahm Rhein im Thumb, hinder dem hoch Altar Heilligen drey Königen Begrebnus, deren gröſse weiset hie undergesetzter Masstab, gethā in Cöllen dē 1. 8ber anno 1633.* In einer Höhe von $49\frac{1}{4}$ *cm*, Breite von $31\frac{1}{2}$ *cm* auf grundirtem Leinen in Gold und Farben von Dilettantenhand ausgeführt, kann sie in ihren Einzelheiten durchaus nicht als zuverlässig gelten, nicht einmal in Bezug auf das, was vornehmlich durch sie dargestellt werden sollte, den Gitterschrein der Dreikönigenkapelle. Trotzdem gibt sie ein höchst dankenswerthes Bild von den bis jetzt erhaltenen Gitterabschlüssen und längst verschwundenen Barockaltären der beiden dem hl. Michael und St. Johannes geweihten Nebenkapellen, sowie namentlich von der Mittelkapelle, und der Umstand, daſs dieser Wiedergabe die charakteristischen Farben Roth, Blau, Gold nicht fehlen, verleiht ihr einen besonderen Reiz. Ich habe sie daher der photolithographischen Reproduktion für werth erachtet, wenigstens bis zum Abschluſs der Schreinsbekrönung, und an ihrer Hand mögen noch folgende Erörterungen gestattet sein.

Am 27. September 1322, als am Weihetage des Chores, war bereits der kostbare Reliquienschrein der hh. drei Könige hieher übertragen und ohne Zweifel hat eine sichere und formenschöne Vergitterung ihn hier von Anfang an umgeben. Der Gitterschrank aber, der ihn auf unserer Abbildung umschlieſst, kann nicht hinausreichen über das XV. Jahrh. und die durch das Kapitelswappen unterbrochene Goldinschrift *A° CIↃ IↃCXII* (1612) auf blauem Grunde unmittelbar unter dem Schreine bezeichnet wohl die Entstehungszeit verschiedener Ergänzungen, nämlich der das Gesimse tragenden Konsolen, des dasselbe verzierenden Wappenschildes und der auf demselben stehenden Gruppe, sowie der vorn und hinten den Dachfirst abschlieſsenden Engelfiguren, welche den Stern in den Händen halten. Einfaches, oben durch einen blauen Fries besäumtes Gitterwerk schlieſst vorn die Kapelle ab, in welches der ähnlich behandelte Gitterschrank soweit hineinragt, daſs hinter ihm noch Raum für den Altar übrig bleibt, dessen überaus kostbare Bekrönung von 1519 bis 1876 das seitdem in der Schatzkammer aufbewahrte flandrische Bronzeepitaph des Jakob von Croy bildete. (Vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst«, Bd. I, Sp. 243 ff.). Die vordere Oeffnung dieses Schrankes zeigt neben einer den Eintritt in das Innere gestattenden Thüre über einem weiſsen Behange mit den Goldbuchstaben *B M C* den Dreikönigenschrein in phantastischer Wiedergabe und oben neben demselben rechts wie links je zwei hangende Weihegefäſse in Form spätgothischer Pokale. Das darüber aufsetzende tiefprofilierte, weitausladende Gesims umgibt mit seinem zierlichen Hängefries auch die Seitenwände, und vergoldete, so streng wie reich stilisirte Armleuchter verzieren die Vorderseite, während zahlreiche Leuchterteller die Firsten des Walmdaches beleben und ein hoch hinaufragendes Gehege von Eisenstangen den oben flatternden Kerzen Halt bietet. In seiner bunten Bemalung muſs dieser kunstvolle Apparat von prachtvoller Wirkung gewesen sein, bis Erzbischof Maximilian Heinrich ihn durch das vor einigen Jahren ebenfalls entfernte Marmor-Mausoleum ersetzen lieſs. Schnütgen.

Alte Passions- und Glorifikationstafeln in der St. Mathiaskirche bei Trier.

Mit Lichtdruck (Tafel XI).

Eine Reihe von zehn geschnitzten Holztafeln ziert die Wände des Chorhauptes der St. Mathiaskirche bei Trier. Fast die einzigen Ueberreste der Schöpfungen alter Schnitzkunst daselbst, stellen sie in Hochrelief Szenen aus den letzten Lebenstagen des Erlösers dar. Die Folge eröffnet der Einzug in Jerusalem (vergl. Lichtdr. I). Der Gottessohn, welcher auf dem Lastthiere sitzt, naht sich mit den Jüngern dem mit zackigem Fallgatter bewehrten Thore der hl. Stadt, aus welcher die Bewohner frohlockend ihm entgegenkommen. Voll Ruhe und Würde, die Rechte zum Segen erhoben, schaut der Herr auf die Ankömmlinge hernieder, von denen einer eben seinen Mantel auf der Erde ausbreitet. Im Hintergrunde erhebt sich eine mächtige Palme, auf welche zwei Personen hinaufgestiegen sind, wie es scheint, nicht sowohl um Wedel abzubrechen, als vielmehr, um von erhöhtem Stande aus Zeugen des Einzuges zu sein.

Die zweite Darstellung führt dem Beschauer den Heiland vor, der gerade die Tempelreinigung vornimmt. Die Geifsel in hocherhobener Rechten — mit der Linken hält er den Mantelzipfel fest, wohl damit er ungehindert seines Amtes walten könne — jagt er die Wechsler und Verkäufer in heiligem Zorneseifer aus dem Heiligthum. Am Boden liegen in wirrer Unordnung Tische und Stühle mit anderem Geräth durcheinander.

Auf der folgenden Tafel (vergl. Lichtdr. II) sehen wir den Heiland am Oelberg vor einem Felsen knieend in inbrünstigem Gebete ringen. Im Vordergrund ruhen die Apostel, Petrus im Schlaf mit der Linken das Schwert bedeutsam umfassend. Oberhalb des Felsens erscheint ein Engel mit einem Kreuz. Eine Nebengruppe, der Verrath, füllt die rechte Seite des Hintergrundes. Judas gibt durch einen Kufs den Schergen, welche sich anschicken, den Heiland zu ergreifen, das verabredete Zeichen. Die drei Jünger sind dem Kupferstiche Dürers B. 4 von 1508 entlehnt.[1])

[1]) [Diese und die folgenden Hinweisungen auf Dürer verdanke ich meinem Freunde Herrn Professor Dr. Max Lehrs in Dresden.] D. H.

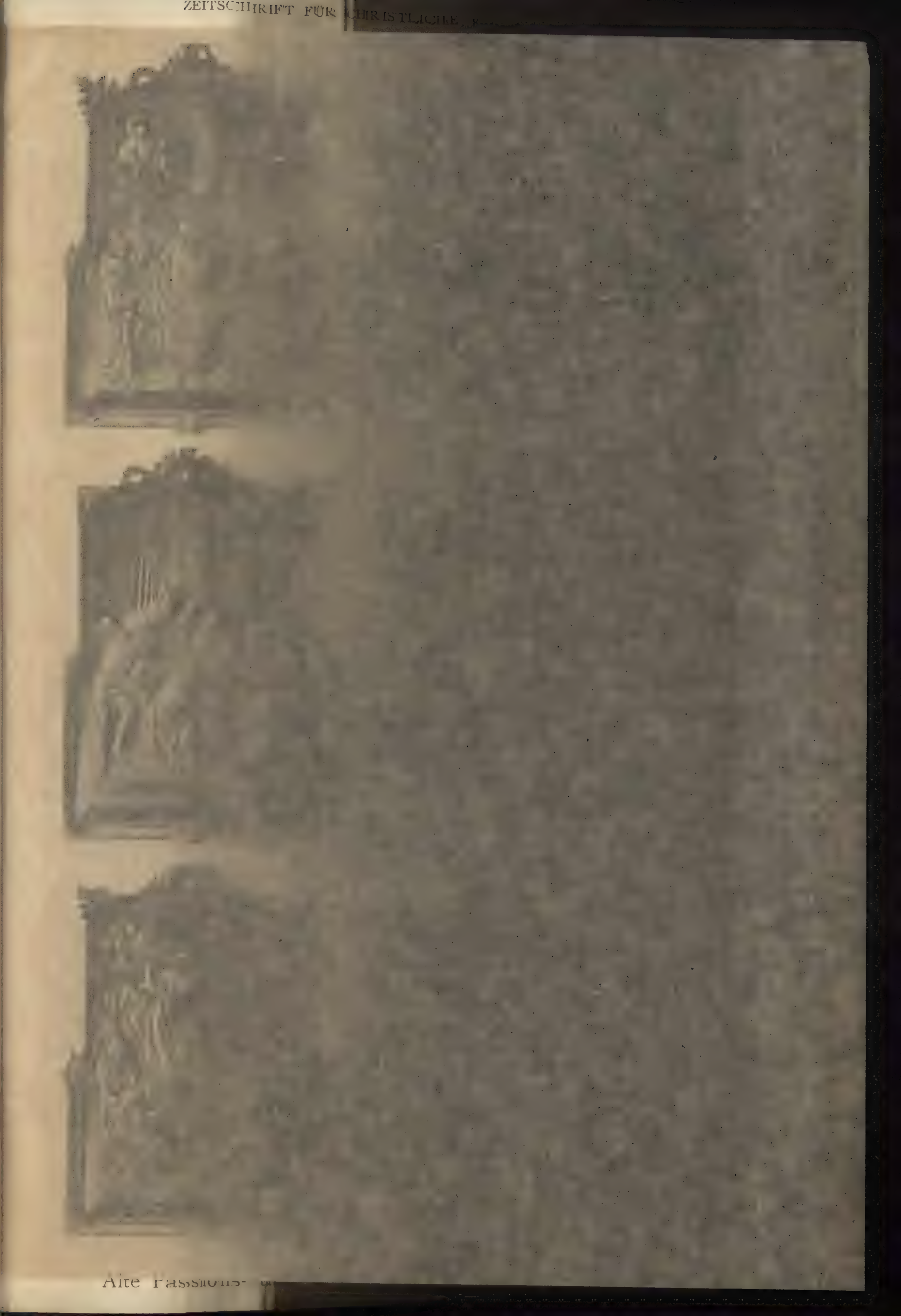
Die Geifselung des Herrn (vergl. Lichtdr. III) bildet den Gegenstand der nächsten Darstellung. Der Gottessohn steht, nur mit einem Schurz bekleidet, und die Vorderseite des Körpers dem Beschauer zugekehrt, an einer Säule, welche den Architrav eines Portikus zu tragen scheint. Vor ihm liegt der Rock in zerknittertem Gefältel am Boden; die beiden Schergen, die Hintergrundfiguren und die Architektur stimmen mit Dürers Kupferstich B. 8 von 1512 überein.

Die Dornenkrönung (vergl. Lichtdr. IV) der fünften Tafel entspricht ganz und gar der Weise, in welcher die Meister der Spätgothik dieses Geheimnifs darzustellen pflegten. In der Mitte der Szene sitzt der Heiland, den Oberleib vornüber geneigt, die in's Kreuz gefesselten Hände auf das linke Knie gestemmt, den Mantel über der Schulter, das Haupt mit den Dornen bedeckt. Die beiden Peiniger, welche auf die Stachelkrone schlagen, sind aus Dürers Kupferstich B. 9 von 1512 herübergenommen, wie der Vorhang und die Säulen. — Den Abschlufs der Leidensszenen bildet die sechste Darstellung (vergl. Lichtdr. V), die Verurtheilung oder besser die Händewaschung, welche eine Kopie nach Dürers Kupferstich B. 11 von 1512 ist.

Die Szene, mit welcher die Reihe der glorreichen Geheimnisse anhebt: die Erscheinung Christi in der Vorhölle (vergl. Lichtdr. VI), ist eine Kopie nach Dürers Holzschnitt B. 14 von 1510 (Grofse Passion).

Die Auferstehung, der Vorwurf der zweiten der Tafeln, welche die glorreichen Geheimnisse behandeln (vergl. Lichtdr. VII), weicht von der landläufigen Darstellung nicht ab. Der Heiland schwebt, die Siegesfahne in der Hand und umringt von geflügelten Engelsköpfen, in faltenreichem, flatterndem Mantel auf Wolken über dem geschlossenen Grabe. Die sechs Wächter beruhen ebenfalls auf einer Anleihe aus der Grofsen Passion Dürers B. 15. Die Christusfigur dieser Darstellung, wie der des Oelbergs, der Geifselung und Dornenkrönung hat der Künstler ohne Zweifel andern Vorbildern entlehnt.

Interessanter als die achte sind die beiden letzten Darstellungen: Christi Himmelfahrt und das jüngste Gericht (vergl. Lichtdr. VIII u. IX).



Alte Passions-

Alte Passions- und Glorifikationstafeln in der St. Mathiaskirche bei Trier.

Mit Lichtdruck (Tafel XI).

Eine Reihe von zehn geschnitzten Holztafeln ziert die Wände des Chorhauptes der St. Mathiaskirche bei Trier. Es sind die einzigen Ueberreste der Schöpfungen alter Schnitzkunst daselbst, stellen sie in Hochrelief Szenen aus den letzten Lebenstagen des Erlösers dar. Die Folge eröffnet der Einzug in Jerusalem (vergl. Lichtdr. I). Der Gottessohn, welcher auf dem Lastthiere sitzt, naht sich mit den Jüngern dem mit zackigem Fallgatter bewehrten Thore der hl. Stadt, aus welcher die Bewohner frohlockend ihm entgegenkommen. Voll Ruhe und Würde, die Rechte zum Segen erhoben, schaut der Herr auf die Ankömmlinge hernieder, von denen einer eben seinen Mantel auf der Erde ausbreitet. Im Hintergrunde erhebt sich eine mächtige Palme, auf welche zwei Personen hinaufgestiegen sind, wie es scheint, nicht sowohl um Wedel abzubrechen, als vielmehr, um von erhöhtem Standè aus Zeugen des Einzuges zu sein.

Die zweite Darstellung führt dem Beschauer den Heiland vor, der gerade die Tempelreinigung vornimmt. Die Geissel in hocherhobener Rechten — mit der Linken hält er den Mantelzipfel fest, wohl damit er ungehindert seines Amtes walten könne — jagt er die Wechsler und Verkäufer in heiligem Zornseifer aus dem Heiligthum. Am Boden liegen in wirrer Unordnung Tische und Stühle mit anderem Geräth durcheinander.

Auf der folgenden Tafel (vergl. Lichtdr. II) sehen wir den Heiland am Oelberg vor einem Felsen knieend in inbrünstigem Gebete ringen. Im Vordergrund ruhen die Apostel, Petrus im Schlaf mit der Linken das Schwert bedeutsam umfassend. Oberhalb des Felsens erscheint ein Engel mit einem Kreuz. Eine Nebengruppe, der Verrath, füllt die rechte Seite des Hintergrundes. Judas gibt durch einen Kuss den Schergen, welche sich anschicken, den Heiland zu ergreifen, das verabredete Zeichen. Die drei Jünger sind dem Kupferstiche Dürers B. 4 von 1508 entlehnt.*)

*) [Diese und die folgenden Hinweisungen auf Dürer verdanke ich meinem Freunde Herrn Professor Dr. Max Lehrs in Dresden.] [illegible]

Die Gefangennahme des Herrn (vergl. Lichtdr. III) bildet den Gegenstand der nächsten Darstellung. Der Gefesselte steht, nur mit einem Schurz bekleidet und die Vorderseite des Körpers dem Beschauer zugekehrt, an einer Säule, welche den Architrav eines Portikus zu tragen scheint. Vor ihm liegt der Rock in zerknittertem Gefälte am Boden; die beiden Schergen, die Hintergrundfiguren und die Architektur stimmen mit Dürers Kupferstich B. 8 von 1512 überein.

Die Dornenkrönung (vergl. Lichtdr. IV) der fünften Tafel entspricht ganz und gar der Weise, in welcher die Meister der Spätgothik dieses Geheimniss darzustellen pflegten. In der Mitte der Szene sitzt der Heiland, den Oberleib vornüber geneigt, die mit Kreuz gefesselten Hände auf das linke Knie gestemmt, den Mantel über der Schulter, das Haupt mit den Dornen bedeckt. Die beiden Peiniger, welche auf die Dornenkrone schlagen, sind aus Dürers Kupferstich B. 9 von 1512 herübergenommen, wie der Vorhang und die Säulen. — Den Abschluss der Leidensszenen bildet die sechste Darstellung (vergl. Lichtdr. V), die Verurtheilung oder besser die Händewaschung, welche eine Kopie nach Dürers Kupferstich B. 11 von 1512 ist.

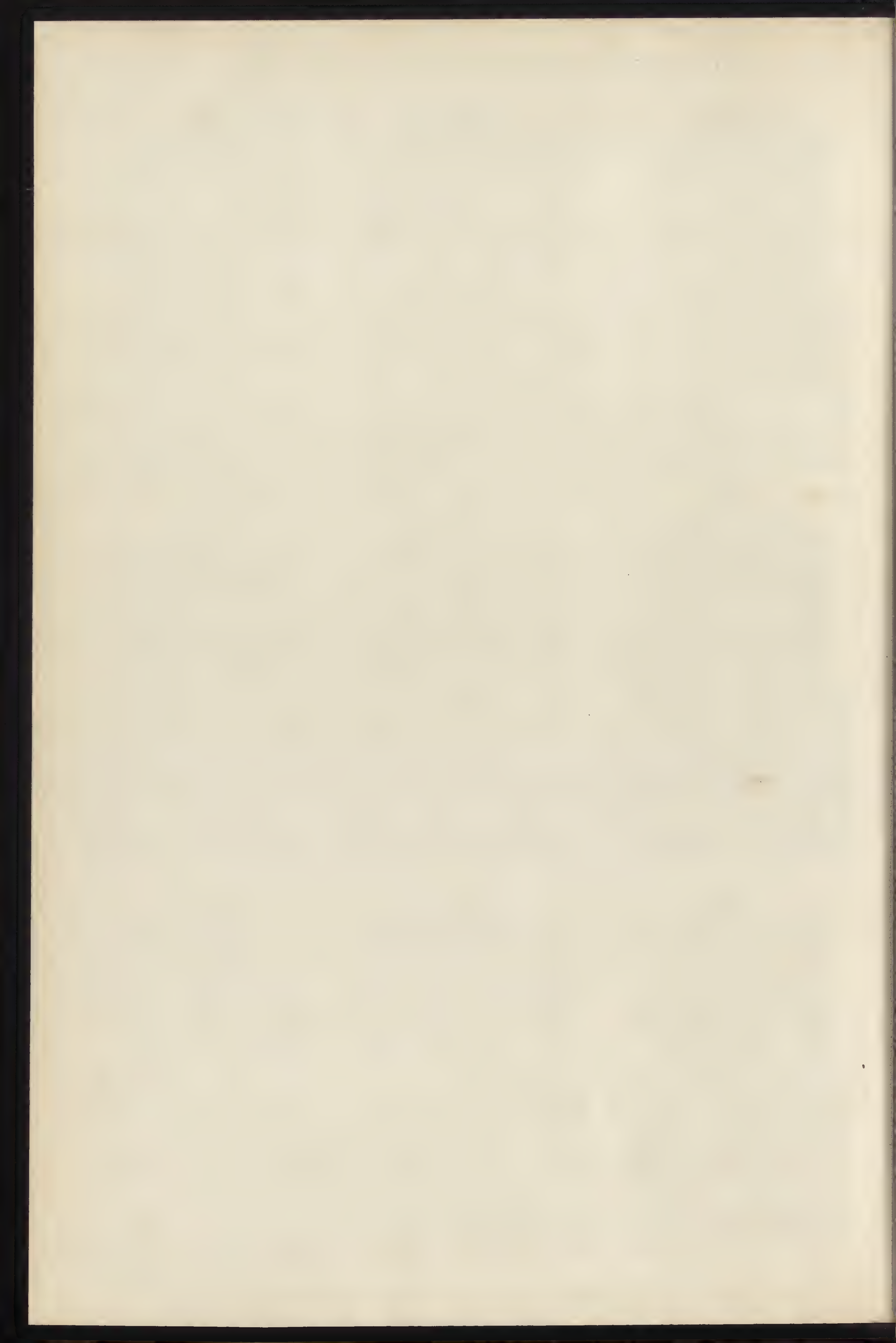
Die Szene, mit welcher die Reihe der glorreichen Geheimnisse anhebt, die Erscheinung Christi in der Vorhölle (vergl. Lichtdr. VI), ist eine Kopie nach Dürers Holzschnitt B. 14 von 1510 (Grosse Passion).

Die Auferstehung, der Vorwurf der zweiten der Tafeln, welche die glorreichen Geheimnisse schildern (vergl. Lichtdr. VII), weicht von der landläufigen Darstellung nicht ab. Der Heiland schwebt die Siegesfahne in der Hand und umgeben von geflügelten Engelsköpfen, in faltenreichem, [illegible] Mantel auf Wolken über dem geschlossenen Grabe. Die sechs Wächter beruhen ebenfalls auf einer Anleihe aus der Grossen Passion Dürers B. 15. Die Christusfigur dieser Darstellung, wie der des Oelbergs, der Gefangennahme und Dornenkrönung hat der Künstler ohne Zweifel andern Vorbildern entlehnt.

Interessanter als die achte sind die beiden letzten Darstellungen: Christi Himmelfahrt und das jüngste Gericht (vergl. Lichtdr. VIII u. IX).



Alte Passions- und Glorifikationstafeln in der St. Mathiaskirche bei Trier.



Auf jener umringen Apostel und Jünger mit Maria einen abgerundeten Berg, während der Erlöser, die Fahne des Triumphes in der Linken, in der Mitte der Tafel auf Wolken steht und wie zum Abschied noch einmal auf seine Lieben niederschaut.

Das Gericht zeigt Christus als Weltenrichter inmitten zweier auf Wolken thronender Gruppen, von welchen die zur Rechten des Gottessohnes aus Maria und sechs von den Aposteln, jene zur Linken aber aus Johannes B. und den übrigen sechs besteht. Oberhalb jeder Gruppe schwebt je ein die Posaune blasender Engel. Am Boden befinden sich unter der ersten Gruppe Selige; unter der andern öffnet die Hölle ihren Rachen, um die Verdammten zu verschlingen.

Das über den Inhalt der zehn Tafeln, von welchen acht eine lichte Höhe von 1,10 *m* und eine lichte Breite von 0,70 *m* haben. Zwei derselben, die beiden letztbeschriebenen, sind um ein weniges schmaler und niedriger, 0,50 X 1,04 *m*. Die Bilder sind zur Zeit bemalt, doch ist die Bemalung herzlich schlecht, wenn nicht roh. Alle Gewänder sind grünlich-grau angestrichen; Gesichter und sonstige Fleischtheile sowie die Haare weisen die natürliche Färbung auf. Die Baumstämme sind braun, die Blätter grün gefärbt. Die Flammen der Hölle sind roth, der Hintergrund aber ist überall, wo Luft dargestellt sein sollte, mit einer stark grünlichen Farbe bedeckt. Gold ist nur spärlich bei der Polychromirung der Tafeln zur Anwendung gekommen. Es findet sich fast nur an den Flügeln der Engel und an den Säumen der Kleider. Die Farbe ist unmittelbar auf das Holz ohne das Mittel eines Kreidegrundes aufgetragen. Ursprünglich scheinen die Bilder nicht polychromirt gewesen zu sein; ja es will uns bedünken, als habe der Meister überhaupt eine farbige Ausstattung der Tafeln nicht beabsichtigt. Die Figuren sind mit allem Beiwerk bis in's einzelne so sauber und scharf aus dem Holz herausgearbeitet, dafs dem Künstler eine Fassung nicht nur als überflüssig, sondern nicht einmal als förderlich erscheinen konnte. Ein solcher absichtlicher Verzicht würde auch gut zur Entstehungszeit der Tafeln passen. Ist doch um die Mitte des XVI. Jahrh., da dieselben entstanden sein dürften, unbemaltes Schnitzwerk nicht mehr selten. Die jetzige Bemalung stammt frühestens aus der Zeit, welcher die Rahmen angehören, also etwa aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts; doch ist es sehr wohl möglich, dafs die Tafeln erst in diesem Säkulum ihr armseliges farbiges Kleid erhalten haben.

Dafs die Tafeln um die Mitte des XVI. Jahrhunderts[2]) entstanden sind, ergibt sich aus manchen Einzelheiten der Darstellung. Die Kostüme entsprechen vollkommen jener Zeit, und wenn auch der Inhalt der Bilder durchaus noch auf den Traditionen des späten Mittelalters beruht, so bekundet sich doch schon in der Formensprache ein mannigfaltiger Einflufs der Renaissance. Es scheint, als ob in dieser Beziehung in den Tafeln zwei Anschauungen um die Herrschaft rängen: die an die betreffenden Vorbilder anknüpfende strengere und die mehr selbstständige freiere.

Die Bildwerke sind nicht alle von gleich künstlerischem Werthe. Alle aber sind gute, einzelne sogar vortreffliche Arbeiten. Der Meister, der sie schuf, war bei allem Anschlufs an seine Vorlagen mehr als ein handwerksmäfsiger Bildschnitzer. Man gewahrt überall bedächtiges Ueberlegen und Abwägen. Die Figuren sind gleichmäfsig vertheilt; auf Proportion und rhythmische Anordnung der Massen in dem Aufbau der Gruppen ist grofses Gewicht gelegt. Die Hauptperson, Christus, erhält durchweg eine auszeichnende Stellung, so dafs sie als das, was sie sein soll, in der That erscheint, als Mittelpunkt der Handlung. Eine Ausnahme bildet die Händewaschung, unter den Passionsdarstellungen vielleicht die einzige vollständige Kopie. Insbesondere bekundet die Gestalt des Heilandes stets Adel und Würde. Verzerrte, krüppelhafte Gestalten, wie sie dem Beschauer bei spätmittelalterlichem Bildwerk nicht selten begegnen, fehlen hier; der Meister, welcher diese Tafeln schuf, hat für edle Körperformen ersichtlich Sinn. Die Gewandung ist weniger knitterig und brüchig, als es bei anderen Skulpturen des XVI. Jahrh. der Fall ist. Sowohl nach Inhalt als auch nach Form sind die Tafeln durchaus würdig und ansprechend. Ueber die Herkunft derselben, wie über die Person ihres Schöpfers ist nichts

[2]) Der jetzige gothische Chor der St. Mathiaskirche wurde unter Abt Leiwen in der Zeit von 1484 bis 1519 erbaut. Unter ebendesselben Amtsführung erhielt die Kirche ihr reiches, grofsartiges Netzgewölbe. Die Tafeln würden also kurz nach der Errichtung des Chores und der Einwölbung entstanden sein. Es versteht sich das leicht bei der Annahme, dafs sie Reste des alten Hochaltars sind.

bekannt, jedoch lassen sich vielleicht begründete Vermuthungen darüber aufstellen, welchem Zweck die zehn Reliefbilder ursprünglich gedient haben mögen. Denn dafs sie von vornherein nicht bestimmt waren, die Chorwände der St. Mathiaskirche zu schmücken, bedarf wohl keines Beweises. Wie uns aber scheinen will, haben wir in jenem Bildwerk Reste eines alten, grofsartigen Altarwerkes vor uns. Passionsbilder in der Gröfse und Folge, wie sie in ihm uns entgegentreten, hat man zur Zeit der Entstehung der Tafeln kaum anders, als zur Herstellung von Passionsaltären verwendet. Einem solchen werden also die zehn Reliefbilder einst angehört haben. In der That besafs die St. Mathiaskirche ehedem einen mächtigen Flügelaltar; derselbe mufste jedoch im vorigen Jahrhundert dem jetzigen St. Mathiasaltar weichen. Die Erinnerung an den alten Schrein ist aber noch nicht völlig ausgestorben. Jüngst theilte nämlich ein fast 60 Jahre altes Mitglied des Kirchenvorstandes dem zeitigen Pfarrer von St. Mathias gelegentlich mit, seine Grofsmutter habe öfters von einem Altare gesprochen, der früher an der Stelle des jetzigen Mathiasaltars gestanden. Sie habe es bedauert, dafs man ihn entfernt und durch den jetzigen ersetzt habe. Der vorige Altar habe Thüren gehabt, und wenn man ihn geöffnet, so sei es gewesen, wie wenn man ein Scheunenthor aufmache. Wir werden wohl nicht fehlgehen, wenn wir die zehn Tafeln als Reste dieses grofsen Flügelaltars bezeichnen. Demnach hätte also St. Mathias einst einen herrlichen Passionsschrein besessen. Einen solchen für ihre Kirche zu beschaffen, lag übrigens für die Benediktiner von St. Mathias darum sehr nahe, weil sie ja seit dem Beginn des XIII. Jahrh. im Besitz der grofsen Kreuzpartikel waren. Vielleicht sogar, dafs das herrliche Reliquiar mit seinem noch werthvolleren Inhalt einst in einer Abtheilung jenes Schreines aufbewahrt und zur Verehrung ausgesetzt wurde. Welche Stellung nahmen aber die Tafeln bei jenem Passionsaltare ein? Für die Anordnung der mittelalterlichen Passionsschreine gibt es keine allgemeine und durchgreifende Norm. Gewöhnlich besteht der Mitteltheil aus mehreren getrennten Gruppen, deren Centrum die Kreuzigung bildet. Doch finden sich auch Altäre, deren Mittelstück nichts ist, als eine einzige Relieftafel mit der Kreuzigung als Mittelpunkt (Stralsund, Calcar). Enthalten bei den Passionsschreinen auch die Flügel Szenen aus dem Leiden des Herrn — es ist das nicht immer der Fall, besonders nicht, wenn die Flügel Malereien aufweisen, — so beginnt die Reihenfolge der Darstellungen in der Regel oben links vom Beschauer aus und zieht sich, in einer oder in zwei, seltener in mehreren Reihen die Leidensgeheimnisse behandelnd, zur Kreuzigungsgruppe in der Mitte des Schreines hin. Die Darstellung der Geheimnisse, welche dem Erlösungstode folgen, beginnt dann oben rechts bei der Kreuzigungsgruppe im Mittelschrein und verläuft in der Richtung der geöffneten Thüre. Bei flämischen, aber auch bei andern Passionsaltären sind der Mittelschrein und demgemäfs auch die Flügel häufig überhöht.

Vergleichen wir aber die Trierer Tafeln mit dem Bildercyklus, wie wir ihn gewöhnlich bei den Passionsaltären antreffen, so vermissen wir aufser den Abendmahlszenen — Fufswaschung und Einsetzung der hl. Eucharistie — vor Allem die Darstellung der Kreuzigung und der sie unmittelbar vorher oder nachher umspielenden Geheimnisse — Kreuztragung, Begegnung mit Veronika, Annagelung, Abnahme, Jesus auf dem Schofse Maria's, Begräbnifs. — Weiterhin fehlen unter den Szenen, welche das glorreiche Leben des Auferstandenen schildern, besonders die Begegnung des Heilandes mit Magdalena und Thomas.

Da also für die innere Anordnung der alten Passionsaltäre eine allgemein geltende Regel nicht bestand, und weiterhin auch der Inhalt der Tafeln einen sichern Schlufs auf die Vertheilung der Gruppen in dem Altar, dem sie einst angehörten, nicht gesattet, so ist es selbstredend nicht möglich, mit Bestimmtheit die Stellung zu bezeichnen, welche die Reliefbilder einst in ihrem Schrein eingenommen haben. Doch läfst sich auf Grund der im ausgehenden Mittelalter bezüglich der Gestaltung der Passionsältäre vorherrschenden Gepflogenheit sowie des Inhaltes der Tafeln der innere Aufbau des alten Altars mit Wahrscheinlichkeit dahin bestimmen, dafs der überhöhte Mittelschrein aus zwei gröfseren übereinanderstehenden mittleren Tafeln (etwa der Kreuztragung und Kreuzigung) und aus je zwei seitlichen kleineren (nämlich Oelberg und Verurtheilung, Kreuzabnahme und Auferstehung) bestand. Der Grund für eine Ueberhöhung liegt in dem bereits erwähnten Gröfsenunterschied der Tafeln, wonach zwei kleiner als die acht übrigen sind. Die Ver-

theilung der Bilder auf die Flügel ist wohl derart zu denken, dafs Auffahrt und Gericht ihre Bekrönung bildeten und darunter auf der einen Seite Einzug, Tempelreinigung, Geifselung und Dornenkrönung, auf der anderen Begräbnifs, Höllenfahrt, Maria Magdalena und Thomas angebracht waren. Die Zehnzahl der vorhandenen Darstellungen möchte allerdings für die Annahme sprechen, als hätten die Tafeln einst lediglich die überhöhten Flügel gebildet. Allein, weil in diesem Falle die Dornenkrönung und Händewaschung ungewöhnlicherweise über die Kreuzigung, die Abnahme und das Begräbnifs hinüber auf den rechten Flügel zu den dem Erlösungstode folgenden Geheimnissen zu stehen kämen, scheint eine solche Meinung minder begründet. Darauf aber, dafs das ehemalige Mittelstück des Altares nicht aus einer einzigen Tafel, sondern aus mehreren gesonderten Gruppen bestand, dürfte die Anzahl der Tafeln hinweisen, welche die vor dem Kreuzestode sich abspielenden Geheimnisse darstellen.[3]) In der Predella, die dem alten Altar schwerlich gefehlt haben wird, mögen die Abendmahlsszenen und in der Mitte etwa die Reliquie des hl. Kreuzes Platz gefunden haben. Eine Analogie zu einer solchen Einrichtung bietet der Untersatz des Schleswiger Schreines.

[3]) Eine Schwierigkeit gegen die im Text geäufserte Ansicht möchte sich vielleicht aus dem Umstand ergeben, dafs bei der dort vorgeschlagenen Anordnung in den Schrein Reliefs von verhältnifsmäfsig nur geringer Höhe zu stehen kämen. Derartiges Bildwerk im Mitteltheil ist allerdings selten (Triptychon mit der Anbetung der hl. drei Weisen im Museum zu Berlin, Passionsaltar zu Meldorf, Altaraufsatz mit Szenen aus dem Leben des Heilandes im Dom zu Krakau). Wenn wir aber auch nicht die angegebene Schwierigkeit verkennen, so scheint uns doch angesichts der späten Entstehung der Tafeln die Verwendung eines Reliefs, wie sie es bieten, im Schreine selbst wahrscheinlicher, als eine der gewöhnlichen Anordnung und der Folge der Ereignisse zuwiderlaufende Vertheilung der Darstellungen auf die Flügel allein. Uebrigens soll die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, dafs einst den Mitteltheil des Aufsatzes nur Statuen füllten. Schreine der Art kommen in späterer Zeit im Norden wie im Süden vor und sind in Süddeutschland namentlich sehr beliebt gewesen. Hier sei nur auf den herrlichen Hochaltar von St. Jakob in Rothenburg hingewiesen, dessen Mittelstück eine grofse Kreuzigungsgruppe und vier entsprechende Heiligenstatuen auf Konsolen und unter Baldachinen füllen. In diesem Falle wäre eine Zuweisung der Tafeln lediglich an die Flügel nicht zu beanstanden.

Ueber die Ausbildung und Verzierung des Gehäuses des alten Altares von St. Mathias, die Gestaltung der Umrahmung, den oberen Abschlufs der Nischen, einen etwaigen Schreinaufsatz und ähnliches müssen wir uns jeden Urtheils enthalten, da es für ein solches an genügenden Anhaltspunkten fehlt. Und doch wäre es nicht blos interessant, sondern auch sehr nützlich, zu wissen, nicht blos, wie die Bilder im Schrein einst vertheilt waren, sondern auch, wie dieser selbst ehedem beschaffen war. Man geht nämlich mit dem Gedanken um, die alten Kunstwerke wieder zur Anfertigung eines Hochaltares zu benutzen, wie er sich für die altehrwürdige, imposante Kirche geziemt.

Das Nächste wird übrigens jedenfalls sein müssen, die Tafeln, die zum Theil stark durch den Wurmfrafs gelitten haben, mit aller Pietät, aber auch recht gründlich zu restauriren. Man möge jedoch dabei nicht stehen bleiben; denn die Tafeln sind es sicher werth, aus ihrer Verborgenheit ans Licht gezogen zu werden. Eine Schwierigkeit bei ihrer Verwendung zur Herstellung eines Hochaltars bietet allerdings die nothwendige Errichtung eines Tabernakels mit Expositionsthron. Zu ihrer Lösung hat man in anderen Fällen, sowohl wenn ein alter Schrein mit Expositionsvorrichtung zu versehen war, als auch bei neuen Altären den niedrig gehaltenen Tabernakel vor den Aufsatz gestellt, nicht immer in glücklicher Weise. Vielleicht empfiehlt es sich bezüglich des geplanten Altars von St. Mathias, den mittleren Theil des Schreines thurmähnlich nach Art der Sakramentshäuschen aufzubauen und ihn mit Seitenstücken zu versehen. Oberhalb der Expositionsnische wäre dann unter einem Baldachin eine Kreuzigungsgruppe anzubringen, während die Seitentheile mit Szenen des Passionscyklus auszufüllen wären.[4])

Exaeten. J. Braun S. J.

[4]) [Die enormen Dimensionen, welche die Tafeln einem Flügelaltare auferlegt hätten, dürften doch zu Zweifeln Veranlassung geben, ob sie ursprünglich für einen solchen bestimmt waren, in welchem Falle den Rückseiten auch wohl Malereien nicht vorenthalten geblieben wären. Könnte aus den (doch wohl ursprünglichen) Umrissen der Tafeln nicht vielmehr die Vermuthung sich ergeben, dafs sie zu einer Wandtäfelung sich zusammengesetzt haben, etwa für das Chorgestühl? In dieses hat bekanntlich die Renaissance ganz flache Reliefs als Schmuck der Rückwände eingeführt.] D. H.

Verwendung edeler Metalle zum Schmuck der römischen Kirchen vom V. bis zum IX. Jahrhundert.



chon im VII. Jahrgange (1894) dieser Zeitschrift ist Spalte 357 ff. versucht worden, übersichtlich zusammenzustellen, was der »Liber pontificalis« über gestickte und gewebte Vorhänge der römischen Kirchen meldet. Die Aufgabe war schwierig und zeitraubend. Ungleich gröfsere Schwierigkeiten stellen sich aber in den Weg, wenn man versucht, über die aus edelem Metall hergestellten Einrichtungsstücke jener Basiliken einen klaren Bericht abzustatten. Die Nachrichten des Papstbuches sind für uns sehr dunkel, weil es bei seiner Abfassung weit mehr darauf ankam, das Gewicht, den materiellen Werth der von ihm verzeichneten Neuanschaffungen anzugeben, als ihre Form zu beschreiben und die Art ihrer Verwendung anzugeben. Die Verfasser bezweckten eben nur, ein Verzeichnifs herzustellen, mittels dessen sich feststellen lasse, wie viel jeder Papst für die einzelnen Kirchen seiner Stadt gethan habe, und ob die Geschenke unverletzt erhalten seien. Trotz aller Hemmnisse, die jeden Augenblick in anderer Art dem Forscher die Wege verlegen, ist es doch so verlockend, auch nach Ueberwindung der Hindernisse so lohnend, sich über die Einrichtung und den Glanz jener alten Gotteshäuser eine richtige Vorstellung zu machen. Mag auch der Erfolg noch nicht vollkommen werden, mag die Darlegung unter jenen Schwierigkeiten leiden, wir hoffen einen weiteren Schritt zu thun, um ein noch nicht hinlänglich erforschtes Gebiet gründlicher kennen zu lernen. Sehen wir I. welche Einrichtungsgegenstände aus Metall hergestellt wurden und wo sie ihren Platz fanden, II. wie sie verziert und gebildet, III. in welcher Technik und in welchem Stil sie ausgeführt wurden. Der erste Theil wird über die Ausstattung der Basiliken im Allgemeinen, der zweite über deren Ikonographie, der dritte über das Ineinandergreifen der verschiedenen Stile neues Licht verbreiten. Die bei der Feier der heiligen Messe verwendeten Geräthe: Kelche, Opferschüsseln, sowie die zur Aufbewahrung der Eucharistie benutzten Kapseln bleiben aufser dem Bereich dieser Abhandlung, weil sie einer besonderen Besprechung werth sind. Bei ihnen wäre auch die noch immer dunkele Geschichte der eucharistischen Tauben zu erörtern.

I. Die aus edelem Metall hergestellten Einrichtungsgegenstände.

Den Mittelpunkt jeder katholischen Kirche bildete von Anfang an der Altar. Metall wurde zu seiner Bekleidung in dreifacher Weise verwendet, indem man goldene oder silberne Tafeln (Vestes) an dessen vordere Seite befestigte oder an der hinteren Wand oder um den ganzen Altar.

Die Tafeln der ersten Art entsprechen unsern Antipendien. Hadrian († 795) gab z. B. der Basilika Maria Maggiore ein goldenes Antipendium mit dem getriebenen Bilde des Todes der Gottesmutter, deren Seele vom Heiland in Empfang genommen wird.[1])

Gregor III. liefs den Altar der in St. Peter errichteten Allerheiligenkapelle vorne mit Silber bekleiden, an den drei andern Seiten aber je ein silbernes Kreuz anbringen.[2])

Die Rückwand des Altars erhielt aus zwei Gründen nicht selten eine weit reichere Bekleidung als die vordere Seite. Da der Bischof seine Kathedra in der Mitte der Apsis hatte und von da aus zum Altare hintrat, blieb die Seite, vor der er während der Feier der heiligen Messe stand, dem Volke unsichtbar. Es schaute dem Bischofe auch bei der Feier der hochheiligen Geheimnisse in's Gesicht und sah darum nur die hintere Wand des Altartisches. Dazu kam, dafs der Altar entweder das Grab eines Heiligen, beziehungsweise eine bedeutendere Reliquie, umschlofs, oder über dem Sarkophag eines Martyrers errichtet war und sich dort erhob, wo das Chor sich an das Mittelschiff anschlofs. Letzteres lag mehrere Stufen niedriger. Man stieg aus ihm hinan mittels Treppen, welche zur Rechten und Linken lagen, aber zwischen sich, vor und unter dem Altar eine gerade abfallende Wand frei liessen. Diese in der Mitte zwischen den Treppen liegende Wand erschien von den Schiffen aus für die Laien wie ein Unterbau des Altartisches. Meist

---

1) L. P. ed. Duchesne, Paris, Thorin 1886. I, 500 n. 48: In ecclesia sanctae Dei genetricis ad Praesepe fecit (Hadrianus) vestes II super altare majore: una(m) ex auro purissimo atque gemmis, habentem adsumptionem sanctae Dei genetricis, et aliam de stauracim ornatam in circuitu blattin.

2) L. P. I, 418 n. 7.

war sie durchbrochen, weil sie ein Fenster enthielt, wodurch man sich dem Sarkophag oder den Reliqien nähern konnte. Alles zwischen den Treppen Liegende, der Sarkophag, jenes Fenster mit seiner Umgebung in der flachen Wand und die Rückseite des Altars wurde bei der Dekoration als ein zusammengehörendes Ganze aufgefafst und Confessio im weiteren Sinne genannt. Hier entfaltete man die gröfste Pracht. Die Rückwand des Altars bekleidete man mit einer Tafel, welche mit dem Antipendium an Werth wetteiferte, in jenes Fenster (Fenestella confessionis) fügte man ein Gitter (Rugulae) von Gold oder Silber ein, das Innere des Grabes hinter dem Gitter und die Wand um dasselbe wurden mit Platten von edelem Metall bedeckt. Vor oder hinter das Gitter kamen kostbare Bilder Christi, der Engel oder der Heiligen. Lehrreich ist hier ein Bericht über die Arbeiten Hadrians († 795) an der Confessio des hl. Petrus. Er bekleidete sie von innen und aufsen mit getriebenen Platten, welche allerlei Zeichnungen (Historiae) enthielten und 300 Pfund wogen; für den Balken über ihrem Fenster verwendete er 13 Pfund Gold, für die Fläche unter demselben 25 Pfund. Die hintere Seite des Altars und die zur Rechten und Linken durch die Treppen gebildeten Wände erhielten silberne Platten von 136 Pfund, auf deren Ornamente (Historiae) 18 Pfund Gold kamen. [3])

Kurz nachher stellte Leo III. vor diese Confessio grofse silberne Leuchter von 198 Pfund und eine silberne Tafel von 32 Pfund, worauf das apostolische Glaubensbekenntnifs eingegraben war. Zur Rechten und Linken des Einganges zur Confessio des hl. Paulus liefs er zwei solcher Tafeln von $47\,^1/_4$ Pfund anbringen, welche das Credo in griechischer und lateinischer Sprache enthielten. [4])

Ueber jedem Hochaltar der römischen Basiliken erhob sich ein Baldachin (Fastidium, Ciborium). Er diente sowohl zum Schutz gegen den herabfallenden Staub als zum Schmuck und war aus fünf Theilen zusammengesetzt: Auf vier meist sehr kostbaren Säulen von Marmor ruhten ebensoviele halbkreisförmige Bogen, welche oft aus Viertelkreisen (Arcus) zusammengesetzt waren. An jeden der letzern schlofs sich bei reichen Ciborien eine Gammadia an, eine Platte von Silber, welche nach jenem Arcus hin in einen Viertelkreis, nach oben und zur Seite hin in Linien endete, die einen rechten Winkel bildeten und so an ein grofses griechisches *Γ* (Gamma) erinnerten.

Zwischen und über jenen vier Bogen schlofs über dem Altar ein Gewölbe den Raum ab. Oberhalb des Gewölbes und im Anschlufs an die oberen, horizontalen Theile der Gammadiae endete das Ganze zuweilen mit einem flachen Dach, auf das silberne oder goldene Bilder, Lampen, Leuchter u. s. w. gestellt wurden. In anderen Fällen war das Dach zeltförmig gebildet oder es hatte vier Giebel. [5]) Einige Beispiele werden dies alles deutlicher machen.

In St. Johann im Lateran trug das nach dem Papstbuche von Konstantin geschenkte, ganz mit Silber bekleidete Ciborium 18 silberne je 5 Fufs hohe Bilder. Auf der vordern, der Kathedra des Bischofs zugewandten Seite sah man das Bild des in einem Sessel thronenden Heilandes (120 Pfund) zwischen vier, Stäbe haltenden Engeln (je 105 Pfund), deren Augensterne durch Edelsteine gebildet waren. Auf der dem Mittelschiff entsprechenden, über der Confessio sich erhebenden Seite safs der Erlöser auf einem Throne (140 Pfund) zwischen vier Aposteln. Je vier andere Apostel standen oben auf der rechten und linken Seite des Ciboriums. Jeder Apostel hielt eine Krone in der Hand und wog 90 Pfund. Vom goldenen Gewölbe des Ciboriums hing an Ketten (25 Pfund) ein goldener Kronleuchter (Farus) mit 50 Lampen (Delfini). Unter jedem der vier Bogen schwebte eine goldene Leuchterkrone (Corona) von 25 Pfund mit 20 Lampen. [6])

Leo III. stellte auf das Ciborium in St. Peter vier grofse, silberne, je 35 Pfund schwere Schüsseln (Cantara), aus denen sich vergoldete Leuchter (cerei) erhoben. Doch genügte ihm dasselbe nicht, er liefs das Ciborium über den Altar von Maria Maggiore aufstellen und beauftragte seine Goldschmiede, mit Aufwand von

[3]) L. P. I, 510 n. 83.

[4]) L. P. II, 16 n. 64; 26 n. 85.

[5]) Die Basilika der hl. Susanna erhielt erst durch Papst Sergius († 701) statt des hölzernen Ciboriums ein aus Marmor verfertigtes. L. P. I, 375 n. 13. In St. Agnese liefs Honorius ein Ciborium aus vergoldetem Erz errichten. I, 323 n. 3.

[6]) L. P. I, 172 Silvester n. 9 s. Rekonstruktion des Ciboriums bei Rohault de Fleury »La messe« II, 30 pl. 90. Dies von Konstantin geschenkte, silberne Ciborium wurde von den Gothen unter Alarich geraubt, aber von Papst Hadrian erneuert. L. P. I, 233 n. 5.

2704 $^{1}/_{8}$ Pfund Silber für St. Peter ein neues anzufertigen, das auf vergoldeten Säulen ruhte und mit vielerlei Bildwerk ausgestattet war.

Als Leo IV. († 855) dies Ciborium in St. Peter erneuerte, gab er ihm Säulen und Kapitäle von vergoldetem Silber. Unter das Gewölbe hängte er vier Kronen aus Gold mit 16 Kelchen. 46 weitere Kronen und Kelche kamen auf das Ciborium oder wurden um dasselbe angebracht.[7])

Im Ciborium der von Gregor III. in St. Peter errichteten Allerheiligenkapelle sah man eine goldene Votivkrone, in deren Mitte ein mit Edelsteinen besetztes Kreuz hing.[8])

Es ist sehr schwer, in den einzelnen Fällen zu entscheiden, ob die im Papstbuch erwähnten Coronae Lampen trugen, also Kronleuchter waren, oder als Votivkronen nur aus einem reich verzierten Reif bestanden, der keine Lichter hatte, also nur zur Ausschmückung dienten. Meist sind unter Coronae Kronleuchter zu verstehen. So werden z. B. im Leben Leo III. fast alle Kirchen der Stadt aufgezählt, weil der Papst ihnen eine Corona oder einen Canistrum, eine korbartige Lampe, schenkte.[9])

Die acht im Auftrage Gregors IV. angefertigten Kronen von Silber werden Lampen getragen haben.[10]) Ja im Leben Sylvesters wird einmal ausdrücklich gesagt, er habe eine goldene Krone machen lassen von 35 Pfund, „d. h. einen Lichtträger" (Farus cantharus) mit fünfzig Lampen.[11]) Wo aber von Kronen und Krönchen (Coronula) die Rede ist, welche über dem Altare hängen und in deren Mitte zudem ein Kreuz schwebt, wird man an Votivkronen denken müssen.[12]) Letztere werden häufig Regnum genannt und sind als Diademe aufzufassen, die an Ketten herabhingen. So schenkte Sergius II. der Kirche der hh. Sergius und Martinus ein goldenes Regnum, in dessen mit grünen, rothen und weifsen Edelsteinen verzierten Reif ein goldenes, mit ähnlichen kostbaren Steinen besetztes Kreuz hing. Bei zwei von Leo IV. nach St. Clemente und in die Kirche der vier Gekrönten geschenkten Kronen von Gold blieb der Reif ohne Edelsteine. Das Kreuz in der Mitte hatte aber je fünf Edelsteine; bei der ersten hingen von diesem Kreuze drei, bei der andern neun Edelsteine an goldenen Kettchen herab.[13]) Im IX. Jahrh. brachte man in die Mitte der Votivkrone des Hauptaltars eine Taube an, worin die heiligste Eucharistie aufbewahrt wurde.[14])

Ein eigenartiges Kunstwerk liefs Benedikt III. († 858) für den Baldachin von St. Paul anfertigen. Es hatte die Form eines Netzes oder Gitters (Rete), war besetzt mit weifsen Edelsteinen (Diamanten oder Krystallen), goldenen Kugeln, 21 gröfsern und vielen kleinen in Gold gefafsten (byzantinischen?) Emailplättchen und trug als Anhängsel elf mandelförmige Zierstücke aus Gold und zehn in Gold gefafste Edelsteine.[15])

In mehreren Basiliken erneuerte Paschalis die gesammte Ausstattung des Altars. So kamen nach St. Praxedis über den Altar eine goldene, mit Edelsteinen besetzte Krone[16]) von 5$^{1}/_{6}$ Pfund und ein Ciborium von 910 Pfund Silber. Für die Bekleidung des Altartisches (Propitiatorium) sowie für die Schranken und Gitter (Rugulae) der Confessio wurden 300 Pfund Silber verbraucht, für eine reich mit Bildwerken verzierte Tafel in der Krypta vor dem Sarkophag der Patronin 99 Pfund. In St. Caecilia verwandte derselbe Papst für das Ciborium 600$^{2}/_{8}$ Pfund Silber, für die Bekleidung des Altartisches und der Confessio 154$^{4}/_{5}$, für eine Tafel beim Sarkophag der Heiligen 95 Pfund Silber.[17])

Vor der Confessio erhob sich die Ikonostase, ein auf 2—6 (12) Säulen ruhender Querbalken (Trabs, Regularis), welcher gemalte, geschnitzte, getriebene oder gegossene Bilder trug. Zwischen den Säulen hingen oben Kronen Lampen, Kreuze und Votivgeschenke, unten

---

[7]) L. P. II, 17 n. 67; 27 n. 86; 121 n. 61.

[8]) L. P. I, 417 n. 6.

[9]) L. P. II, 18 sq. n. 69—81.

[10]) L. P. II, 75 n. 9.

[11]) L. P. I, 176 n. 18.

[12]) L. P. I, 147 n. 7; 418 n. 7; 419 n. 12.

[13]) L. P. II, 125 n. 76; 127 n. 83.

[14]) L. P. II, 94 n. 23: (Fecit Sergius II.) regnum de argento purissimo cum tintinnabulis habentem in medio crucem cum palumba I.

[15]) L. P. II, 147 n. 31.

[16]) L. P. II, 55 n. 10 Regnum spanoclistum. Man übersetzt gewöhnlich „eine oben vollständig geschlossene Krone", doch scheint mir diese Uebersetzung kaum richtig, da L. P. II, 17 n. 67 patena aurea spanoclista und calix aureus spanoclistus erwähnt werden. Vgl. II, 29 n. 96: Fecit calicem aureum praecipuum tetragon spanoclistum, diversis ornatum pretiosis lapidibus, pens. lib. XXXII. II, 133 n. 109: (Leo IV.) fecit propitiatorium sacri altaris beati Petri spanoclistum, habens quidem argenti lib. LXXII, auri vero LXXX.

[17]) L. P. II, 55 n. 10; 57 n. 19.

aber verschlossen Schranken (Rugae,[18]) Rugulae) den Zugang zum Chore. In St. Peter trugen schon zur Zeit Konstantins sechs kostbare Säulen von Porphyr den Balken der Ikonostase. Auf ihnen waren Weinranken ausgemeifselt. Als Gregor III. († 741) aus Ravenna sechs noch kostbarere „gewundene Säulen von Onyx“ erhalten hatte, stellte er sie vor jene ältern und legte auf sie einen neuen Balken. Die Ikonostase hatte dadurch zwei Balken. Den neuen bekleidete der Papst mit getriebenen, durch Bildwerke verzierten Platten. Auf denselben aber stellte er blumenartige Zierstücke (Lilia) und Lichtträger. Zu all diesen Arbeiten aber verwendete er 70 Pfund Silber.[19]) In St. Paul gab Leo III. dem Hauptbalken der Ikonostase, welcher dort unter dem Triumphbogen lag, eine Bekleidung von 1452 Pfund Silber.[20]) Die Taufkapelle von St. Peter erhielt von demselben Papste einen mit Silber bekleideten Balken, auf den ein silberner Bogen mit viereckiger Einfassung (Gammadiae) und drei Bilder kamen. Das Ganze erforderte 117 $^5/_6$ Pfd. Silber.

In kleinern Kirchen und Kapellen und vor der Confessio vertrat eine Stange oder ein kleiner Balken (Pergula) die Stelle der Ikonostase. Gregor III. schenkte der von ihm im Mittelschiff von St. Peter errichteten Allerheiligenkapelle für die Pergula zwei goldene und fünf sächsische, tellerförmige Lampen (Gabatae),[21]) zwei Paar tieferer Hängelampen (Amulae), fünf Spangen (Fibulatoria), vier grofse schwebende Kreuze und zehn kleinere.

An der Pergula vor der Confessio des hl. Paulus hing eine Lampe aus Porphyr mit vielen Dochten.[22]) Stephan V. († 891) aber überwies der Pergula von St. Peter nicht nur eine goldene Lampe, welche mit Edelsteinen, Gemmen und (byzantinischen?) Emails besetzt war, sondern stiftete dorthin auch ein Schwert mit einer goldenen, durch Edelsteine verzierten Scheide und einen kostbaren Gürtel.[23]) Solche Votivgeschenke fanden nicht blofs am Altarciborium und bei der Confessio, an der Ikonostase und bei der Pergula ihren Platz, sondern auch anderswo. So liefs Leo III. († 816) 51 Kelche von etwa 5 Pfund (zusammen 267) unter die Bogen und zwischen die Säulen von St. Paul, 64 von je 7$^1/_5$ Pfund (zusammen 461) in St. Peter aufhängen und 18 von etwa 10 Pfund (zusammen 182$^1/_2$) auf die Ikonostase daselbst stellen.[24]) Leo IV. fügte 16 Kelche hinzu, welche rings um den Altar Platz fanden. Als dann die Sarazenen St. Peter ausgeraubt hatten, gab Leo IV. dem Balken der Ikonostase und dem Schiff 83 neue Kelche von 441 Pfund Silber.[25]) Das Mittelschiff von Maria Maggiore empfing durch Paschalis 42 Kelche von 281 Pfund Silber. Da diese Basilika gerade 42 Interkolumnien besitzt, kam zwischen je zwei Säulen je einer dieser Kelche. Als der genannte Papst die Reliquien der hl. Caecilia aus den Katakomben in deren Kirche brachte und diese Kirche ausstattete, erhielten dort 26 silberne Kelche von zusammen 109$^1/_2$ Pfund eine Stelle zwischen den Säulen. Das Thor der Ikonostase, durch das man in's Chor eintrat (Ingressus vestibuli), erhielt oft besondere Verzierungen. In St. Paul stellte Leo III. über dasselbe zwei silberne, vergoldete Engel neben ein vergoldetes Bild des Erlösers,[26]) in St. Peter aber zwei grofse vergoldete Engel von 64 Pfund Silber und vier kleinere von 68 Pfund neben ein goldenes Bild Christi. Schon vorher hatte Hadrian den drei Eingängen zum Presbyterium von St. Peter silberne Schranken gegeben.[27])

[18]) Ueber den Begriff der Rugae ist viel gestritten worden. Eines der wichtigsten Mittel zur richtigen Deutung ist L. P. I, 478 Stephanus III. n. 27: Fecit et tres regulares argenteos super rugas, per quas ingrediuntur ad altare, ubi imagines in frontespicio constitutae sunt. Noch heute heifsen die Thüren der Ciborienaltäre in Italien Ringhiere. Vgl. Du Cange ed. Favre, Niort 1886. VII, 234. Synonyma zu Rugulae sind wohl Regiolae, Regulae.

[19]) L. P. I, 176 n. 16; 471 n. 5. Eine Rekonstruktion bei Rohault, »La messe« II. pl. 131.

[20]) L. P. II, 15 n. 60; 17 n. 65.

[21]) L. P. I, 417 n. 6. Gabata oder Gabatha, das Einige von Cavata ableiten, bezeichnet flache Lampen, die meistens aufgehängt wurden. Vgl. II, 13 Leo III. n. 48: Fecit gabatas VI cum cruces ex argento purissimo, qui pendent ante arcum majorem dextra levaque, pens. simul lib. XII semis. Es gab aber auch Gabatae, die auf die Balken der Ikonostase oder sonstwohin gestellt wurden. L. P. II, 75 n. 9: Fecit (Gregorius IV.) gabatas interrasiles V cum pedibus suis. II, 195 n. 11 wird gesagt: (Stephanus V.) gabathas argenteas cum lampadibus optulit. Der flache Untersatz (gabata) war also nicht immer mit der Lampe verbunden.

[22]) L. P. II, 15 n. 58.

[23]) L. P. II, 194 n. 10.

[24]) L. P. II, 13 n. 49; 16 n. 64; 18 n. 68.

[25]) L. P. II, 111 n. 24; 133 n. 108.

[26]) L. P. II, 61 n. 32; 57 n. 19.

[27]) L. P. II, 15 n. 58; 27 n. 87 sq. Fecit (Leo) angelos II. ex argento purissimo deauratos, qui stant in trabe majore super ingressum vestibuli. Diese Stelle beweist, dafs unter ingressus vestibuli

Sehr reich wurde der Haupteingang (Regiae) der Basiliken behandelt. In St. Paul kam über jedes der fünf Portale ein silbernes Bild.[28]) Der Hauptthüre von St. Peter gab Honorius eine silberne Bekleidung von 975 Pfund. Hadrian stellte über diese silbernen Thürflügel ein Christusbild von 50 Pfund Silber. Als die Sarazenen die silbernen Platten geraubt hatten, gab Leo III. den Thüren eine neue Bekleidung, wozu er freilich nur 70 Pfund verwenden liefs, doch war das Ganze reich verziert; denn in der Mitte eines jeden Thürflügels sah man das Bild eines der Apostelfürsten in einem vergoldeten, mit edeln Steinen besetzten Rahmen. Lange Inschriften lobten Christus, die Apostel und die Schönheit der Arbeit.[29])

Erstaunlich ist die Menge der Lampen, deren Licht die Basiliken erleuchtete. Dem Lateran schenkte Konstantin nicht weniger als 174 Leuchter der verschiedensten Art. Rohault de Fleury hat ausgerechnet, dafs sie zusammen 8730 Flammen hatten.[30]) Vom reinsten Golde (120 Pfund) waren ein Kronleuchter (Farus) mit 50 Lichtern, welcher in der Mitte des Altarciboriums hing, vier Leuchterkronen (Coronae) mit je (?) 20 Lichtern unter jedem Bogen dieses Ciboriums und ein grofser, vor dem Altar aufgehängter Kronleuchter (Farus cantharus) mit 80 Lampen (Delfini).[31]) 3700 Pfund Silber enthielten 111 Kronleuchter (Fari canthari) und 50 Lichtträger (Canthara cirostata)[32]). 45 der ersteren hingen zwischen jenen 50 Lichtträgern in verschiedener Höhe[33]) herab von der Decke des Mittelschiffes (und des Querhauses). 40 kleinere Kronleuchter (Fara) erleuchteten das rechte, den Frauen vorbehaltene Seitenschiff, 25 (Fara canthara) das Seitenschiff der Männerseite. Zu diesen Leuchtern gehörten drei grofse, zusammen 900 Pfund schwere Oelbehälter von Silber, von denen jedes 10 Mafs (Medemni) hielt. Vor jedem der sieben Seitenaltäre stand ein 10 Fufs hoher „Kandelaber" von 300 Pfund. Er bestand aus Kupfer, in das silberne Basreliefs eingelassen waren.

Ueber die Lichter von St. Peter sind nur unvollständige Nachrichten erhalten. Von Konstantin soll die Basilika erhalten haben vier eherne mit silbernen Bildern versehene, 10 Fufs hohe und je 300 Pfund schwere Leuchter, einen goldenen 35 Pfund schweren Kronleuchter mit 50 Lichtern, der vor der Confessio hing, 32 Kronleuchter von je 10 Pfund Silber für das Mittelschiff und 30 von je 8 Pfund Silber für das rechte Seitenschiff. Papst Cölestinus († 432) fügte einen 25 Pfund schweren Leuchter von Silber und 24 Lampen (Canthara cyreostata) von je 20 Pfund für das Mittelschiff hinzu. Sergius[34]) aber stellte um das Jahr 700 noch sechs silberne, zusammen 170 Pfund schwere Kronleuchter auf den Balken der Ikonostase. Als Gregor III. diese Ikonostase durch sechs neue Säulen mit einem neuen Balken, welcher zum ältern parallel lief, verdoppelte, stellte er dort auch neue silberne Kronleuchter auf. Einen grofsen kreuzförmigen Kronleuchter (Farus) ver-

---

nicht „die Thüre der Sakristei" zu verstehen ist. I, 511 n. 84: (Fecit Hadrianus) rugas in presbyterio a parte virorum et mulierum ex argento purissimo, pens. simul lib. CXXX, necnon et alias rugas in caput presbiterii ante confessionem ex argento pens. simul lib. CIIII.

[28]) L. P. I, 368 n. 1: Qui missi fuerant de exercitu ad custodiendas regias basilicae clausas observabant et minime quemquam ingredi permittebant. 420 n. 13: Basilicae tectum ab arco altaris usque ad regias restauravit. II, 15 n. 58: In ingressum basilicae super regias majores V fecit imagines ex argento V, pens. inibi lib. CCXXVIIII. Ueber die Ausstattung der Regiae in ingressu Praesepii in Maria Maggiore vergl. l. c. 16 n. 63.

[29]) L. P. I, 323 n. 1: (Honorius) investivit regias in ingressu ecclesiae (beati Petri) majores, qui appellatur mediana, ex argento, qui pens. lib. DCCCCLXXV. I, 375 n. 11; 504 n. 61; II, 127 n. 84. De Rossi, »Inscript. christ.« II, p. 53, 123, 144 sq.

[30]) »La messe« VI, 6.

[31]) Die Delfini waren kleinere Lampen, welche an Kronleuchtern und Leuchterständern aufgehängt oder befestigt wurden. L. P. I, 511 n. 87: In basilica beatae Dei genetricis ad Praesepem fecit (Hadrianus) delfinos argenteos per diversas coronas, pens. inibi lib. XXIIII. Aehnlich n. 89.

[32]) Cantara cirostata waren Leuchter mit breitem Untersatz und hohem Lichtträger. L. P. II, 3 n. 8: In cantaris argenteis tam in circuitu altaris quamque in presbiterium posuit cerea argentea pens. inibi lib. CCXII. II, 17 n. 67: Cantara . . . habentes in medio cereos ex argento deauratos. II, 31 n. 105: Fecit (Leo III.) farum ex argento purissimo deaurato mire pulchritudinis cum lucerna et cerabte suo, qui pens. simul lib. XC semis. Ein anderer dort erwähnter Farus wog mit seiner Lucerna und cerabtis 40½ Pfund.

[33]) L. P. II, 26 n. 84: (Fecit Leo III.) coronam majorem ex argento purissimo pens. lib. LIII unc. VIII, farum argenteum, pendentem infra ipsa corona, pens. lib. XXIII.

[34]) L. P. I, 172 Silvester n. 11; 230 Coelestinus n. 2 vergl. 263 n. 10 und 272 n. 11; 375 Sergius n. 11.

dankte die vatikanische Basilika Hadrian I (†795). Er hatte 1365 Lichter (Candelae), hing vor dem Presbyterium und wurde viermal im Jahre angezündet, um Weihnachten, Ostern, am Feste der Apostelfürsten und am Jahrestage der Krönung des Papstes. Leo III. verwandte 652 Pfund Silber zur Herstellung von 14 grofsen Leuchtern für das Presbyterium, vier Lampenträger (Fara), die auf den Balken der Ikonostase kamen, 22 korbartige (Canistri) und 48 flache Lampen (Gabathae), welche im Mittelschiff und im Vorhof von St. Peter Verwendung fanden.

Für den Vorhof hatte übrigens schon Hadrian aus 81 Pfund Silber Lampen (Canistri) verfertigen lassen. Neun derselben wurden vor den silbernen Thüren des Haupteinganges, zwölf im Thurm aufgehängt.[35])

Als fast alle diese Kostbarkeiten im Jahre 468 eine Beute der Sarazenen geworden waren, liefs Leo IV. vieles neu und sogar besser wiederherstellen. Der Berichterstatter giebt die Zahl und das Gewicht der neuen Lichtträger nicht an, beschreibt aber einige genauer.[36]) Man liebte zu seiner Zeit besonders, die Lichterkronen (Coronae) an silbernen Ketten aufzuhängen und mit Gemmen und vergoldeten Kugeln zu verzieren. Von einer solchen 130 Pfund schweren Krone aus Silber hingen 40 Kleinodien (Clamasteria) herab, von einer anderen 132 Pfund Silber wiegenden 37 Kleinodien. Sehr grofse, Butro genannte Hängelampen bestanden aus umfangreichen Oelbehältern mit vielen Dochten.

Um diesen Behälter bildeten dann silberne Platten eine Art Korb (Cophinus, Canistrum), aus dem Stücke so ausgeschnitten waren, dafs sich Muster bildeten und man durch die Oeffnungen den Inhalt sah (interrasilis). Um den Butro aber hingen noch kleinere Lampen (Gabathae). Gröfsere Lampen hiefsen exafoti, wenn sie 6, ennafodia, wenn sie 9, excedecafoti, wenn sie 16 Lichter hatten. Im Gegensatz zum Butro war der Farus leichter und breiter. Hadrian I. gab einem grofsen, oben bereits erwähnten Farus der Peterskirche die Form eines Kreuzes mit 1365 Flammen. Andere Kronleuchter waren netzförmig (Farus rete).[37]) Wie um den Butro, so hingen am Farus Gabathae, welche durchbrochen (interrasiles) oder mit Blumen und Knäufen (liliatae), Thieren (saxiscae) oder Säulen (columnellatae) verziert waren.[38]) Kleine Lampen (Lucernae) waren oft ganz von Gold. Hatten sie zwei Dochte, so nannte man sie bilychnis oder binixis oder bimixa, hatten sie viele, so hiefsen sie polymyxos. Drei goldene „Kandelaber", die nur je 1 Pfund wogen, schenkte Papst Honorius der Basilika des hl. Pankratius.[39])

Als Sixtus (440) Maria Maggiore baute und ausstattete, schenkte er ihr einen silbernen Altar von 300 Pfund, vor dem eine Lichterkrone von 30 Pfund Silber hing, 34 silberne Kronleuchter (coronae farales) von je 10 Pfund, 4 silberne Kandelaber von je 20 Pfund und 24 Leuchter aus Erz (canthara cereostata aurocalca) von je 15 Pfund.[40])

Im Leben Silvesters meldet das Papstbuch von zwei goldenen Weihrauchfässern von je 15 Pfund. Das eine hatte 49 grüne Edelsteine und gehörte zur Ausstattung der Taufkapelle des Lateran, das andere, mit 60 Gemmen besetzte, zur Altarausstattung der Vatikanischen Basilika. Ein kleines silbernes von 5 Pfund schenkte Sixtus († 440) nach Maria Maggiore. Sergius I. († 701) liefs ein goldenes mit einem Deckel versehenes und mit Säulchen verziertes vor drei goldenen Bildern des hl. Petrus aufhängen und bestimmte, es solle an jedem Festtage während der feierlichen Messe brennen.[41])

---

[35]) L. P. I, 417 Gregorius III n. 5; I, 499 Hadrianus n. 46; II, 18 Leo III. n. 67; 30 n. 100: Fecit (Leo III.) gabatas fundatas signochristas, qui pendent tam in quadriportico quamque in faro aereo in medio basilicae. Aehnlich II, 30 n. 97, n. 100 etc. Zeigen diese Stellen, dafs die Gabatae oft an einem Farus hingen, so beweist II, 29 n. 95, dafs Canistra an einem Rete befestigt wurden. Fecit vero (Leo III.) ubi supra (in basilica sanctae Dei Genetricis) ante ingressum Praesepii farum in modum retis ex argento purissimo cum canistris V, pens. simul lib. XXXVII semis. n. 96: Farum (fecit) in modum retis cum canistros et cruces . . . alium farum majorem in modum retis cum canistros XX. L. P. I, 510 Hadrianus n. 83.

[36]) L. P. II, 108, 111, 120, 128 Leo IV. n. 13 s., 22, 60, 87.

[37]) L. P. II, 29 Leo III n. 96: Fecit farum in modum retis cum canistros et cruces . . . necnon et alium farum majorem in modum retis cum canistros.

[38]) L. P. II, 30 n. 97: Fecit gabathas fundatas interrasiles ex argento purissimo numero VIII, qui pendent in faro aereo in medio basilicae. 33 n. 110: Fecit farum volubilem ex argento purissimo cum coronis et crucibus pens. inibi lib. CXXXVI unc. VI.

[39]) L. P. I, 180 Silvester n. 23: Lucerna aurea nixorum XII super fontem pens. lib. XV; 324 n. 5.

[40]) L. P. I, 232 n. 3.

[41]) L. P. I, 174 sq. Silvester n. 14, 18; 233 Xystus n. 3; 374 Sergius n. 11.

Einfachere, vergoldete Rauchfässer aus Silber oder Kupfer werden oft erwähnt.[42]) Meist werden je drei angeschafft, und zwar seit dem zweiten Viertel des IX. Jahrh. mit einer Schüssel, welche unserm heutigen „Schiffchen" entsprach.[43]) Viele derselben hingen oder standen im Chore, doch wurden auch schon im VIII. Jahrh. Rauchfässer von den Akolythen getragen, wie das heute Sitte ist. Stephan V. († 891) bemerkte mifsfällig, dafs in St. Peter während des nächtlichen Gottesdienstes nur einmal Weihrauch verbrannt werde, und verordnete, von jetzt an solle man bei jeder Lektion und bei jedem Responsorium Rauchwerk verwenden.[44])

Ein prachtvolles Werk war das durch Leo III. erneuerte Lesepult von St. Peter. Seine silberne Bekleidung wog 114 Pfund. Neben ihm erhoben sich zwei, 49 Pfund schwere Lichtträger aus Silber. Sie trugen zwei silberne, 27 Pfund schwere gegossene Lampen mit je zwei Dochten, welche an jedem Sonn- und Feiertage bei Verlesung des Evangeliums angezündet wurden. Leo IV. verschönerte diesen „Lettner". Zu seiner Zeit ruhte er auf vier Säulen und trug oben das Haupt eines Löwen, worauf wohl das Buch gelegt wurde. Doch wurden bei dieser Erneuerung nur 32 Pfd. Silber verbraucht.[45]) (Schlufs folgt.)

Stephan Beissel.

[42]) L. P. II, 49 Stephanus n. 3; 75 Gregorius IV. n. 9; 94 Sergius II n. 33.

[43]) L. P. II, 81 Gregorius IV. n. 37: Cantara cum timiamateri pens. lib. III; 108, Leo IV. n. 10; 120 n. 58: Cantra cum timiamaterio; 145 Benedictus III. n. 22: Ex argento mundissimo auroque perfusam cantra interrasilem, in qua thus mittitur, obtulit. 195 Stephanus V. n. 17 Thimiamaterium de argento, cantrellam argenteam.

[44]) L. P. II, 194 n. 9.

[45]) L. P. II, 18 n. 67; 113 n. 106. Auch in der Basilika der hh. Johannes und Paulus stand ein grofser silberner Leuchter neben dem Lesepult. l. c. 130 n. 93.

Die Reste der im X. Jahrh. erbauten St. Clemenskirche zu Werden a. d. Ruhr.



Die 809 begonnene Klosterkirche von Werden war im Jahre 875, eine ihr angefügte westliche Vorkirche im Jahre 943 eingeweiht worden. Die letztere war noch nicht vollendet, als unter Abt Wigger (930 bis 940) mit dem Bau einer ausschliefslich zum Pfarrgottesdienst bestimmten Kirche, der Clemenskirche, begonnen wurde. Im Jahre 957 erhielt dieselbe durch den Erzbischof Bruno von Köln, den Bruder des Kaisers Otto I., die kirchliche Weihe. Bestanden hat diese Kirche bis 1817. In diesem Jahre wurde sie, weil in Folge der Aufhebung der Abtei (1802), wodurch die Pfarrgemeinde in die alleinige Benutzung der Klosterkirche kam, entbehrlich geworden, auf den Abbruch verkauft und auch zum Abbruche gebracht.

Schon vor mehreren Jahren hatte ich, allerdings nur in geringem Umfange, Nachforschungen angestellt, von denen ich eine Aufklärung über die Gestalt der Clemenskirche erhoffte. Es war aber bei den Aufgrabungen nicht genügend tief gegangen und aus diesem Grunde nichts vorgefunden worden. Was über die Clemenskirche bekannt war, blieb deshalb, weil es an älteren Abbildungen und Beschreibungen mangelt, auf die mündliche Ueberlieferung beschränkt, die aber nur zu berichten wufste, dafs die Clemenskirche eine einschiffige Anlage mit östlicher Chorapside und westlichem Thurme gewesen sei.

Wesentlich abweichend hiervon hat sich das Ergebnifs der Ausgrabungen gestaltet, die ich in der Annahme, dafs die Fundamente unmöglich vollständig zerstört sein könnten, Ende vorigen Jahres nochmals aufnahm. Dieselben führten zunächst zur Aufdeckung von Mauerzügen, die mit einer Narthexanlage in Verbindung gesetzt werden durften und deshalb für weitere Nachforschungen eine sichere Grundlage boten. Dem Eingreifen des Werdener historischen Vereins, dessen Vorsitzender, Herr Pfarrer Dr. Jacobs, der Sache ein besonders reges Interesse entgegenbrachte, ist es zu verdanken, dafs dann die Aufdeckung in gröfserem Umfange vorgenommen werden und die Freilegung der Mauerzüge in einer Ausdehnung erfolgen konnte, welche über die Grundrifsanlage ein ziemlich klares Bild zu gewinnen gestattet.

Die Kirche stellt sich darnach als ein Rechteck von 23,3 *m* äufserer Länge und 11 *m* äufserer Breite dar. Der Grundrifs setzt sich aus drei Abtheilungen zusammen: einer die ganze

Breite der Kirche einnehmenden Vorhalle (Narthex) im Westen, einem Querschiffe im Osten und dazwischen liegendem Langhause. Letzteres ist durch zwei durchgehende Mauerzüge in drei Schiffe derart getheilt, dafs auf das Mittelschiff eine lichte Breite von 4,30 *m*, auf jedes der beiden Seitenschiffe eine solche von je 1,78 *m* entfällt. Ob die Mittelschiffmauern eine Säulen- oder eine Pfeilerstellung gehabt haben, mufs dahingestellt bleiben. Vielleicht kommen — sehr wahrscheinlich ist es freilich nicht — bei Beseitigung der noch vorhandenen Abraummassen Detailreste zu Tage, die nach dieser Richtung hin einen bestimmten Anhaltspunkt bieten.

Mit Ausnahme der Westmauer sind von allen anderen Mauerzügen noch Theile vorhanden, die als aufgehendes Mauerwerk über den Fufsboden der Kirche herausragen. Wenn in Folge des tiefgehenden Abbruches der Westmauer von dem Hauptportal, welches sich der Ueberlieferung nach in der Mitte der Westfront befand, auch keine Reste mehr vorhanden sind, so ist dagegen der aus der Vorhalle in das Mittelschiff führende, 2,18 *m* breite Durchgang in seinen Ansätzen noch jetzt erhalten. Aus Fufsbodenüberresten, die sowohl im Querschiffe, wie besonders umfangreich in Vorhalle und Langhaus erhalten sind, ergibt sich, dafs das Querschiff 1,70 *m* höher lag, als die anderen Räume. Dieser beträchtliche Höhenunterschied steht nicht mit einer Krypta in Zusammenhang; er ist hier vielmehr veranlafst durch den in dieser Höhe anstehenden felsigen Untergrund, auf den die Mauern denn auch vielfach ohne weitere Fundamentirung aufsetzen. Mehr als an den anderen Bautheilen hat sich im Querhause an aufgehendem Mauerwerk noch erhalten; die Seitenmauern stehen nämlich zum Theil, die Ostmauer aber noch vollständig in einer Höhe von 1,50 *m* über dem Fufsboden aufrecht. Letzteres erscheint deshalb als ein besonders glücklicher Umstand, weil in diesen Resten eine Choranlage erhalten ist, deren Gestaltung im Anschlusse an ein Querschiff eine sehr ungewöhnliche ist. Die Ostmauer des Querschiffes bildet nämlich in ihrer ganzen Länge den Abschlufs der Kirche. Die Mauer zeigt nach aufsen hin einen geraden Verlauf, auf der Innenseite sind aber drei Nischen in sie eingetieft. Von diesen haben die beiden seitlichen eine Breite von 1,95 *m*, die Mittelnische mifst dagegen 2,06 *m* und geht somit über die beiden anderen in ihren Abmessungen um ein geringes heraus. Im Grundrifs sind alle Nischen halbkreisförmig gestaltet, ihre Tiefe wird aber durch doppelt abgestufte Vorlagen, welche in den Ecken wie an den Zwischenmauern der Nischen angebracht sind, um 0,46 *m* vergröfsert. An der Südseite der südlichen Concha hat sich ein aus Platte und Schmiege gebildeter Sockel erhalten. Es ist damit bekundet, dafs die Conchenwand in Pilastervorlagen eine architektonisch gegliederte Ausbildung besafs.

Für den Aufbau kann in Anbetracht der Grundrifsgestaltung und der Zeitstellung des Gebäudes nur die Basilika in Betracht kommen. Das Bauwerk stellt sich somit dar als eine dreischiffige, flachgedeckte Basilika mit westlicher Vorhalle, östlichem, über die Flucht der Seitenschiffmauern nicht heraustretendem Querhause und drei in die nach aufsen gerade geschlossene östliche Querschiffmauer eingetiefte Altarconchen. Aus den ganz abweichenden Breitenabmessungen der Langhausschiffe und der Chorapsiden geht hervor, dafs beide voneinander unabhängig waren, das Querhaus eine an das Mittelschiff sich anlehnende Gliederung also nicht besessen hat.

Inmitten der Kirche, gerade vor dem hochliegenden Querhause befindet sich im Mittelschiff der ehemals nach dem h. Ludgerus, dann nach dem h. Clemens genannte Brunnen, der best beglaubigte von den vielen Brunnen, die zu dem h. Ludgerus in Beziehung gesetzt werden. In einem Wunderbericht, der noch dem vorigen Jahrtausend angehört, wird seiner schon erwähnt. Er ist jedenfalls dafür bestimmend gewesen, dafs an der nach Lage und Terrainbeschaffenheit wenig günstigen Stelle die Kirche errichtet worden ist.[1])

Eingehender werde ich in einer die karolingisch-ottonische Baukunst in Werden behandelnden Arbeit die Clemenskirche zur Besprechung bringen;[2]) wie ich aber die Er-

[1]) Ein quer unter der Kirche sich herziehender, jedenfalls gleichzeitig mit der Kirche erbauter, 1 *m* hoher Kanal weist darauf hin, dafs der noch jetzt grofse Wasserreichthum des Terrains der Bauausführung besondere Schwierigkeiten bereitete.

[2]) Es mag hier nur bemerkt sein, dafs besondere Fundamente in der Vorhalle auf einen in späterer Zeit vorgenommenen Thurmeinbau hinweisen. Wann der Thurm zugefügt worden ist, ist nicht bekannt; beim Abbruch der Kirche war er aber vorhanden.

gebnisse meiner die Werdener Luciuskirche (997 bis 1063) betreffenden Untersuchungen schon früher kurz dargelegt habe,[3]) so ist es mir auch angezeigt erschienen, über die Gestaltung der Clemenskirche Mittheilung zu geben, während die Mauerzüge noch offen liegen. Unentschieden ist es nämlich gegenwärtig noch, ob die Kirche vollständig freigelegt wird und dauernd offen liegen bleibt. Die dafür erforderlichen Mittel sind zwar nicht besonders bedeutend; sie sind aber, da aufser den noch auszuführenden Abräumungsarbeiten auch die Mauern an ihrer Oberfläche gegen das Eindringen des Wassers gesichert, die Chorapsiden auch zum grofsen Theile mit einer neuen Verblendung versehen werden müssen, doch zu beträchtlich, als dafs einer der in Betracht kommenden Werdener Vereine an diese Aufgabe herantreten könnte. Günstig für die Offenlegung ist jedoch der Umstand, dafs die Eigenthumsfrage — das Grundstück gehört zum katholischen Küstereifond — keine Schwierigkeit bereitet, und dafs der Werdener Verschönerungsverein sowohl für eine entsprechende Ausschmückung der Umgebung, wie auch für die Instandhaltung der Ruine sicher eintreten wird. Bei der verhältnifsmäfsigen Geringfügigkeit des benötigten Betrages darf deshalb gehofft werden, dafs es mit der Hülfe der Rheinischen Provinzialverwaltung gelingen wird, in den Ruinen der Clemenskirche die Reste eines Bauwerks dauernd zu erhalten, welches hier in einem nicht geahnten Umfange an das Tageslicht getreten ist und damit die so überaus spärliche Zahl der dem X. Jahrh. angehörigen Baudenkmale um ein sicher datirtes und bedeutsames Beispiel vermehrt hat.

Freiburg (Schw.) W. Effmann.

Ausgeschlossen ist es auch nicht, dafs, wie die Luciuskirche, so auch die Clemenskirche nicht in ihrer ursprünglichen dreischiffigen Gestaltung auf unser Jahrhundert gekommen, sondern vorher einschiffig umgebaut war.

[3]) In dem IV. Hefte der »Beiträge zur Geschichte des Stiftes Werden« 1895.

Bücherschau.

Friedrich Wasmann. Ein deutsches Künstlerleben von ihm selbst geschildert. Herausgegeben von Bernt Grönvold. München 1896. Verlagsanstalt F. Bruckmann, Aktien-Gesellschaft (Preis 50 Mk.)

Dem tüchtigen, aber bisher wenig beachteten Maler, ist zehn Jahre nach seinem, im Alter von 81 Jahren erfolgten, Tode von befreundeter Künstlerhand dieses ehrenvolle Denkmal errichtet worden, welches sich aus einem glücklichen Funde von Handzeichnungen und der von der Wittwe überlassenen Selbstbiographie zusammensetzt. Aus jenen hat der Herausgeber eine Auswahl getroffen, welche vornehmlich Porträts und allerlei Studien umfafst, die sämmtlich aus den Jahren 1828 bis 1835 stammen. Dieselben sind in vorzüglicher Reproduktion theils als Vollbilder, theils als Illustrationen aufgenommen, die den Text verzieren, ohne ihn irgendwie zu erklären oder zu begleiten. Nur wenige der zahlreichen Abbildungen sind näher bestimmt und es fehlt auch an einer Charakterisirung derselben. Der Leser mufs sich daher sein Urtheil über deren künstlerische Bedeutung selber zu bilden versuchen, wird aber bald zu der Ueberzeugung gelangen, dafs der Künstler über ein feines Beobachtungstalent verfügte und im Porträtiren seine Stärke besafs. Aus allen Porträts spricht eine scharfe, individuelle Auffassung und ein so bestimmtes wie vornehmes Darstellungsvermögen. Leider wird der Wunsch, dieses auch an gröfseren Kompositionen und idealen Schöpfungen beobachten zu können, nicht erfüllt, und dieser Wunsch erscheint um so berechtigter, wenn man das ganz von idealen Anschauungen und Bestrebungen erfüllte Lebensbild betrachtet, welches der Künstler selbst in ebenso schlichter und bescheidener, als offener und freimüthiger Weise geschrieben und abgeschlossen hat, nachdem er sein 61stes Lebensjahr vollendet hatte. Darin gibt er Auskunft über seine Kindheit in Hamburg, auf welche noch die trüben Schatten der französischen Herrschaft fielen, über seine Schulzeit, Konfirmation und Berufswahl. Letztere war lange schwankend geblieben, bis auf den Rath des Zeichenlehrers der Entscheid für die Malerei erfolgte und ihn nach Dresden an die Akademie und in das Atelier von Näke führte, der grofsen Einflufs auf den jungen Romantiker gewann und dauernd behauptete. Die hier gewonnene und in seiner Vaterstadt Hamburg weiter entwickelte Fertigkeit im Zeichnen, namentlich im Porträtiren, setzten ihn in den Genufs eines Reisestipendiums, welches ihn 1829 nach München brachte, in den Zauberkreis des damals bereits vergötterten Cornelius. Aber bald schon zwang ihn seine Gesundheit, die Winter in Meran zu verbringen, wo seine romantische, allmählich der katholischen Kirche zuneigende Richtung noch von Beda Weber verstärkt wurde. Im Jahre 1832 zog er nach Rom, wo er einen nur durch gröfsere und kleinere Ausflüge unterbrochenen vierjährigen Aufenthalt nahm und mit der deutschen Künstlerkolonie, die dort damals ein überaus animirtes, schaffensfreudiges, gottbegeistertes Dasein führte, die angenehmsten Beziehungen unterhielt, namentlich auch mit Overbeck, der ihm die Konversion erleichterte und dann als Firmpathe zur Seite stand. Was über

diesen fruchtbaren Aufenthalt der Selbstbiograph in umfänglichen, tiefempfundenen Erzählungen treuherzig mittheilt, vervollständigt die zahlreichen anderweitigen Nachrichten über dieses herrliche Zusammenwirken der deutschen Künstler in so dankenswerther Weise, dafs schon diese Abschnitte allein dem Buche einen dauernden Werth verleihen. Kurz darauf trat er seine Rückkehr nach Deutschland an, die sehr langsam erfolgte mit vielen Stationen in Italien, z. B. Assisi, wo er den Maler Ramboux (nicht Rambach, S. 125) traf, und in Süddeutschland, wo ihn München wieder lange fesselte und in nähere Beziehung zu Clemens Brentano und Windischmann brachte. Von hier rief ihn die Aussicht auf Beschäftigung nach Meran zurück und nach reichlich gewonnenen Reisemitteln in seine Vaterstadt, wo er nach einigen Schwierigkeiten heirathete, um bald wieder sein geliebtes Meran aufzusuchen, welches ihn nicht wieder losliefs und noch volle vierzig Jahre beherbergte. Aus dieser zumeist durch religiöse Malereien, namentlich Altargemälde ausgefüllten Schaffenszeit sind ohne Zweifel noch viele Bilder erhalten, die als Ergänzungsmaterial zu den in diesem Prachtwerke mitgetheilten von besonderem Interesse sein würden. — Möge dieses reich ausgestattete Werk, welches einen so interessanten Schatz eigenartiger und wichtiger Beobachtungen enthält, die Beachtung finden, die es verdient! S.

Romanische Ornamente und Baudenkmäler in Beispielen aus kirchlichen und profanen Baudenkmälern des XI. bis XIII. Jahrh. Herausgegeben von Ferdinand Luthmer. Aufgenommen von C. Böttcher in Frankfurt a. M. und in Lichtdruck ausgeführt von der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft vorm. Friedr. Bruckmann in München. Frankfurt a. M. 1896. Verlag von H. Keller.

Diese glänzende, dreifsig meisterhaft ausgeführte Grofsfoliotafeln umfassende Publikation ist, gemäfs dem Geleitwort des Herausgebers, durch die Thatsache veranlafst, dafs der romanische Stil wieder anfängt, beliebt zu werden und Schule zu machen in Deutschland und — in Amerika. Das ist eine auffallende und auch nicht unbedenkliche Erscheinung, denn wenn der romanische Stil, der seine Wirkung vornehmlich der Mauerstärke bezw. Laibungentiefe verdankt, oberflächlich nachgeahmt wird, so wird er zum Aergernifs, gar zur Mifsgeburt. Es kommt daher Alles darauf an, durch die Vorführung guter und der besten Vorbilder dieser Gefahr so viel als möglich zu begegnen. — Und die besten Musterbauten aus der Glanzzeit der romanischen Baukunst sind hier zusammengestellt, namentlich solche, welche weniger bekannt oder noch nicht gut abgebildet waren. Grofse Kirchen und mehrere Profanbauten werden hier vorgeführt in ihrer ganzen Erscheinung, noch mehr in ihren herrlichen Einzelheiten, namentlich Portalen und Kapitälen, an denen die sprudelnde formende Phantasie sich am meisten zu bethätigen vermochte. Den Hauptbeitrag hat Elsafs geliefert durch die Kirchen von Murbach, Gebweiler, Maursmünster, Rufach, Schlettstadt, Neuweiler, aber auch Bayern (Otterberg und Aschaffenburg), Hessen (Worms, Mainz, Arnsburg, Münzenberg) sowie Gelnhausen und Frankfurt sind durch kostbare Bauwerke mit reicher Ornamentik vertreten, und gern vernähmen wir über die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge der einzelnen aus so berufener Feder ein erläuterndes Wort, auch eine Anweisung in Bezug auf die Verwendung so vieler üppigen Bau- und Zierglieder. Unerschöpflich ist hier der Formenkreis, aber wie viel Verständnifs und Eifer wird erfordert, um ihn aufzunehmen und zu verarbeiten, welcher Reichthum an Mitteln, um ihn nachzuahmen! Ein Glück ist es, dafs solche monumentale Veröffentlichungen wieder veranstaltet werden! Möge die vorliegende viele Abnehmer finden! Schnütgen.

Dr. Werner Weisbach, Die Basler Buchillustration des XV. Jahrh. Strafsburg 1896, J. H. Ed. Heitz. »Studien zur deutschen Kunstgeschichte«, Heft 8.

Vorliegende Untersuchung bildete ursprünglich die Vorarbeit zu des Verfassers hübschem Büchlein über den sogenannten Meister der Bergmann'schen Offizin, dem Weisbach die von Burkhardt dem jungen Dürer zugeschriebenen Basler Illustrationen und Handzeichnungen zuschreibt. Dafs daraus eine besondere Arbeit über die gesammte Basler Bücherillustration geworden, ist sehr dankenswerth und war auch ein Postulat, bedenkt man die hohe Bedeutung, welche Basel in der Kunst- und Kulturgeschichte des XV. und XVI. Jahrh. einnimmt. Die Basler Frühdrucke, an deren Spitze ein Spiegel der menschlichen Behaltnisse (Bernhard Richel 1476) steht, zeigen zum Theil Verwandtschaft mit Ulmer Drucken. Um das Jahr 1490 läfst sich eine bestimmte künstlerische Individualität konstatiren, nämlich Leonhart Ysenhut. Mit dem Beginn der neunziger Jahre bricht sich eine sichere, geschmackvollere, oft wirklich hervorragende dekorative Ausstattung Bahn. Die weitere Entwickelung theilt sich, einerseits eine künstlerisch sehr tiefstehende handwerksmäfsige Richtung (zum Theil Furter'sche Drucke), andererseits eine erfreulichere mit einer „gewissen Verfeinerung der Formgebung", deren Anführer das 1492 erschienene Einblatt über den Ensisheimer Meteorfall ist (Bergmann von Olpe). „Das Jahr 1500 ist keineswegs ein willkürlich gewählter Abschlufs für unsere Untersuchung. Eine neue Epoche beginnt für die Basler Buchillustration mit jenem Zeitpunkt, eine Epoche feinerer und reicherer Kunstentfaltung, die auf gänzlich neuer Grundlage beruht."

Den Beschlufs der trefflichen, gut und instruktiv illustrirten Arbeit macht ein sorgfältig ausgeführtes Verzeichnifs der illustrirten Basler Drucke des XV. Jahrh., sowie verschiedene Beilagen über Wanderung von Holzstöcken, die Familie Ysenhut, urkundliche Bezeichnung der Bücherillustratoren etc.

Zu dem Einblattdrucke von J. Bergmann von Olpe 1492, einen Meteorfall bei Ensisheim darstellend, den Weisbach S. 51, Nr. 69 beschreibt, existirt ein ebenfalls hier erwähnter Nachdruck von Michael Greiff. Aufser dem von Weisbach genannten Exemplar dieses Nachdrucks in München besitzt auch das Kupferstichkabinet des Germanischen Museums (H. B. 14584) ein vortrefflich erhaltenes und altkolorirtes Exemplar desselben. Auch Schreiber (»Manuel de l'amateur etc.« II, 285, Nr. 1929) kennt nur das Münchener Blatt.

Aus dem Kopfholzschnitte des Originals (eine genaue Photographie des in Originalgröfse einzig bekannten Basler Exemplars, H. B. 1308, gestattet den Vergleich) sind drei rechteckige Schnitte von roher handwerksmäfsiger Ausführung geworden. Links die Stadt Ensisheim, hinter deren Thor eine männliche Gestalt mit der Geberde des Erstaunens steht. Die Mitte nimmt der Meteorfall selbst ein, rechts bezeichnet ein geschlossenes Thor den Ort Battenheim.

Edmund Braun.

Reliquien und Reliquiare. Von E. A. Stückelberg. Zürich 1896. In Kommission bei Fäsi und Beer.

In der Schweiz werden die kunsthistorischen Studien mit besonderem Eifer und Erfolge betrieben, und unter den zahlreichen Professoren und Museumsdirektoren, welche sie auf die im eigenen Lande entstandenen Denkmäler konzentriren, nimmt der Privatdozent an der Züricher Universität Dr. Stückelberg eine geachtete Stellung ein. Manche Artikel in dem »Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde« über Wandgemälde und sonstige Alterthümer zeigen die Gründlichkeit seiner Untersuchungen und die Vielseitigkeit seiner Kenntnisse, namentlich auf dem mittelalterlichen Kunstgebiete.

Besondere Beachtung verdient die oben angezeigte Studie, welche das LX. Heft von den »Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft« füllt. Sie bietet einen lehrreichen Ueberblick über die Geschichte der Reliquienbehandlung unter beständigen Hinweisen auf schweizer Beispiele, sowie eine interessante Zusammenstellung von den Hauptformen der Reliquienbehälter, zumal derjenigen, die in der Schweiz sich erhalten haben. Unter ihnen nimmt eine der ersten Stellen das aus Basel stammende, jetzt in Zürich aufbewahrte spätgothische Fufsreliquiar ein, von dem eine prächtige Abbildung in Farbendruck beigegeben ist. Zu den wenigen Parallelen derselben, die in der Beschreibung genannt werden, mögen noch die beiden merkwürdigen Exemplare notirt sein, welche sich im Schatze der Soeurs-de-Notre-Dame zu Namur befinden, Arbeiten des berühmten Frère Hugo aus dem ersten Viertel des XIII. Jahrhunderts. S.

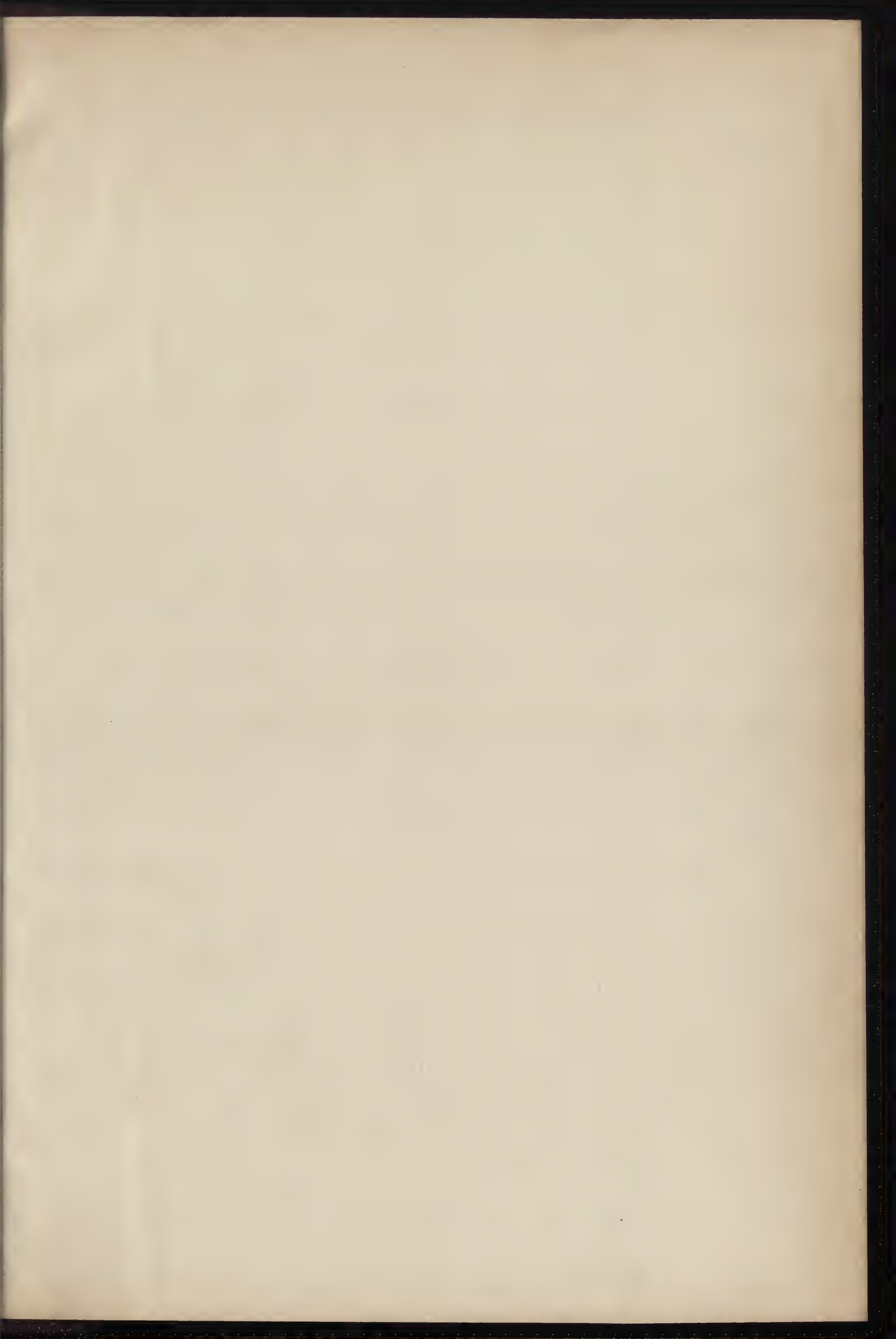
Die geheime Offenbarung Johannis, 15 Vollbilder nach den Handzeichnungen Albrecht Dürers und gleichzeitigem Text nach der Strafsburger Ausgabe von Martin Graeff 1502. Mit Vorwort und begleitender Auslegung von J. N. Sepp.

Dieses im Selbstverlage der zinkographischen Anstalt zu München vor zwei Jahren erschienene, in der »Zeitschrift für christliche Kunst« Bd. VII Sp. 63 angezeigte, aber erst vor Kurzem von der Verlagshandlung Franke & Haushalter in München für den Geschäftsbetrieb übernommene Buch verdient die angelegentlichste Empfehlung, weil es das berühmte Holzschnitzwerk der Apokalypse, welches trotz seiner Genialität noch sehr wenig bekannt ist, in durchaus getreuer Nachbildung zu dem ungemein billigen Preise von 6 Mk. zugänglich macht. Zu den phantasievollen wuchtigen Darstellungen, zu denen den jungen Dürer die Betrachtung des prophetischen Inhalts begeisterte, werden die geistvollen Erklärungen des Kommentators Manchem eine willkommene Zugabe sein. G.

Die Verehrung U. L. Frau in Deutschland während des Mittelalters. Von Stephan Beissel S. J. Herder'sche Verlagshandlung. Freiburg 1896.

Dieses Büchlein (das 66. Ergänzungsheft zu den »Stimmen aus Maria Laach«) ist die von eigener innigster Verehrung getragene Frucht unsäglichen Sammelfleifses. Aus den Quellen ist sie geschöpft, die theils aus den Evangelien und der offiziellen kirchlichen Ueberlieferung, theils aus uralter Erinnerung, aus der Spekulation der Gelehrten und besonders auch aus den frommen Anschauungen der Gläubigen flossen. Aus jenen Quellen zog in Deutschland vornehmlich die erste, aus diesen in höherem Maafse die zweite Hälfte des Mittelalters ihre Nahrung und die Art der Bethätigung in den ersten Jahrhunderten, in der karolingischen und ottonischen Periode gelangt im I. Theil, der Einflufs der grofsen Orden des XII. und XIII. Jahrh. im II. Theil zur Darstellung, in welchem den Marienbildern, den Reliquien, Reliquiaren und Wallfahrten, den marianischen Bruderschaften, Ritterorden, Klöstern und Kirchen, endlich den Festen, Gebeten, Predigten und Volksbüchern eigene Kapitel gewidmet sind. Dafs in ihnen auch die christliche Kunst, die sich von Anfang an in den ganz aparten Dienst der Gottesmutter gestellt hat, eine grofse Rolle spielt, versteht sich von selbst, und dafs diese hier in der anmuthigsten und lehrreichsten Weise zur Entfaltung kommt, darf auf das nachdrücklichste betont werden. H.

Das Unterhaltungsblatt: »Ueber Land und Meer« hat in den letzten Jahren seinen reichen Illustrationsapparat derart vervollkommnet, dafs es darin von keiner Zeitschrift übertroffen wird. Vornehmlich dem Farbendruck, dem xylographischen wie dem lithographischen hat es eine Pflege angedeihen lassen, welche zu den glänzendsten Erfolgen geführt hat. Zeugnifs legt davon namentlich die vor Kurzem erschienene XII. Nummer des XXXIX. Jahrgangs ab, in welchen eine doppelseitige Farbentafel in fünfzehn Medaillons und einem Vollbilde den Druck und Ueberdruck von acht Farbenplatten zur Darstellung bringt, um den farbigen Holzschnitt der sixtinischen Madonna zu gewinnen. Unter dem Titel: „Wie unser Madonnenbild entstanden ist", wird das Verfahren so anschaulich wie umfänglich erklärt und die einzelnen Phasen der Herstellung treten so leichtverständlich in die Erscheinung, dafs in Bezug auf die allmähliche Entstehung eines solchen Prachtbildes kaum ein Zweifel übrig bleibt. Die enormen Kosten desselben finden freilich ihren Ausgleich nur durch die kolossale Auflage. — Wer also Belehrung wünscht über die Entwickelung eines modernen Farbendrucks, lese den nur drei Spalten umfassenden Artikel; er wird dadurch zugleich den Schlüssel gewonnen haben zum verständigen Genufs der glänzenden Reproduktionen, welche der Wochenschrift für die Zukunft einen besondern Werth verleihen sollen. D. H.







Die Auffindung Mosis.

Wirkteppich im Besitz der Kirche St. Maria Lyskirchen zu Köln.
(Brüssel, erste Hälfte des XVI. Jahrh.)



Abhandlungen.

Ein Wandteppich des XVI. Jahrh. in St. Maria Lyskirchen zu Köln.

Mit Lichtdruck (Doppel-Tafel XII).



Ansehnlich ist der Schatz alter Gobelins aus vergangenen Jahrhunderten, den die Stadt Köln in öffentlichem Besitz sich zu erhalten gewufst hat. So birgt das Rathhaus neben einer Anzahl von Wirkteppichen mit Landschaften und Gärten von Billet in Valenciennes eine hervorragend schöne Folge von sechs Gobelins, mit Bildern aus dem Kriegs- und Lagerleben des ausgehenden XVII. Jahrh., die im Jahre 1710 aus kurkölnischem Besitz für 16100 Goldgulden erworben und später in dem prächtigen Rokokosaale aufgestellt worden sind. Aus dem Atelier eines der namhaftesten Brüsseler Tapissiers, des Josse de Vos, der im Anfang des XVIII. Jahrh. für den Wiener Hof, den Herzog von Marlborough und den Prinzen Eugen von Savoyen arbeitete, hervorgegangen, veranschaulichen sie auf's Beste jene Richtung, die durch die Künstler Ludwigs XIV. in der Gobelinwirkerei zur Herrschaft gebracht worden war. Charakteristisch für ihre Zeit und vortrefflich in der Ausführung, sind sie doch nicht das Beste, was in Köln sich an Wirkteppichen erhalten hat. An künstlerischer Bedeutung, an Schönheit der Farbenwirkung und an tadelloser Erhaltung werden sie weit übertroffen von dem Gobelin der Kirche St. Maria Lyskirchen zu Köln, der diesem Hefte, dank dem freundlichen Entgegenkommen des Herrn Pfarrers Rosellen, als Lichtdrucktafel beigegeben werden konnte. Der Teppich ist in einer Gröfse von 3 *m* Höhe und 2,60 *m* Breite in Wolle mit sehr bescheidener Verwendung von Seidenfaden für einzelne Lichter ausgeführt. Die Lichter sind zum Theil in helleren Tönen der Grundfarben, zum Theil in Gelb ausgeführt. Die Textur ist aufserordentlich dicht, was zu der guten Erhaltung des Teppichs wesentlich beigetragen hat. Die Farbenskala beschränkt sich auf blau, roth, grün, gelb, braun, blafsviolett, schwarz und weifs. Dazu treten einige hellere Abstufungen derselben Farben. Das scheint sehr wenig gegenüber den 14000 Nüancen, welche die Pariser Gobelinmanufaktur in der Zeit, als sie unter Verkennung der wahren Ziele der Wirkerei auf täuschende Nachahmung von Gemälden ausging, sich in Wolle und Seide geschaffen hat. Aber trotz der Beschränkung ist hier durch das Abschattiren und Ineinanderwirken der einzelnen Farben einerseits, und durch das Hervorheben kräftiger, grofser Farbflächen, wie der blauen und rothen Frauengewänder andererseits, eine aufserordentlich lebhafte und reiche Farbenwirkung erzielt worden.

Dargestellt ist die Auffindung Mosis durch die Tochter des Pharao von Aegypten. Nach mittelalterlichem Brauche, der gerade bei den niederländischen Wirkteppichen, dem dekorativen Zwecke angemessen, sich sehr lange erhalten hat, sind zwei zeitlich verschiedene Vorgänge im Bilde vereinigt. Während in der Mitte die Königstochter von der Treppe ihres Palastes herabsteigt und eine ihrer Frauen am Ufer kniet, um ihrem Winke folgend den im Flufs herabschwimmenden Korb mit dem ausgesetzten Knaben aufzufangen, wird letzterer im Vordergrunde bereits der Fürstin überreicht, deren Gefolge sich um den schlepptragenden Pagen vermehrt hat. Fern im Hintergrund ist am Flufsufer die Mutter des Moses sichtbar, ängstlich das Geschick ihres Kindes verfolgend.

Die Borte zeigt oben und unten dichte Gehänge von Früchten und Blumen, während an den Seiten von Bändern umwundene Blüthenstauden und Fruchtzweige aus Füllhörnern emporsteigen, oben in Lilienstengel endigend.

Der Stil der ganzen Komposition, der Typus der Figuren, zusammengehalten mit Einzelheiten der Tracht und des Ornamentes, wie namentlich der eigenthümlichen Bildung der Füllhörner, lassen keinen Zweifel darüber, dafs der Gobelin flandrische Arbeit ist. Es ist schwierig, den Ort der Herstellung näher zu fixiren, doch weisen sowohl die überaus sorgfältige und ihrer Wirkung sichere technische Ausführung, wie

auch der ganze Stand der flandrischen Teppichwirkerei im Anfang des XVI. Jahrh. mit Wahrscheinlichkeit auf den Hauptsitz dieser Kunst, auf Brüssel. Dafs die bekannte Signatur der Brüsseler Ateliers, das doppelte B, fehlt, ist nicht auffällig, da sie erst im Jahre 1528 eingeführt worden ist.

Der Vorort der Wirkerei des späten Mittelalters, Arras, hatte seit seiner Eroberung und Verwüstung durch die Franzosen in den Jahren 1477 und 1479 jede Bedeutung eingebüfst und die Führung in dieser Kunst war unbestritten an Brüssel übergegangen, das sie ein Jahrhundert hindurch zu wahren wufste. Die höchste, namentlich kommerzielle Blüthe der Brüsseler Wirkereiindustrie fällt in die erste Hälfte des XVI. Jahrh. In dieser Zeit vollzog sich jener folgenschwere Umschwung des Geschmackes, der mit den gerade für die Gobelins so geeigneten Traditionen des Mittelalters brach und sie durch die strengere, akademische Kompositionskunst und die veränderte Farbenzusammenstellung der italienischen Renaissance ersetzte. Den äufseren Anstofs zu diesem, in der allgemeinen Kunstentwickelung ja schon angebahnten Wechsel gab in der Brüsseler Wirkerei die Ausführung der zehn Wandteppiche mit den Thaten der Apostel nach den Kartons der Schule Raphaels für die Capella Sixtina im Vatikan. Bei dem damals bereits gesicherten Weltruf der Brüsseler Industrie war es nicht verwunderlich, dafs Papst Leo X. die Ausführung der Kartons einem dortigen Atelier, dem des Hoftapissiers Philipps des Schönen und später Karls V., Pieter van Aelst, übertrug. Das Resultat rechtfertigte sein Vertrauen im vollsten Maafse; die Arbeit wurde in den Jahren 1515 bis 1519 vollendet und die Gobelins erregten bei ihrer ersten Ausstellung in Rom die allgemeinste und uneingeschränkteste Bewunderung, nicht zum wenigsten durch die hohe technische Meisterschaft, mit welcher alle Einzelheiten und Feinheiten der Vorlage wiedergegeben waren. Die Folge davon war, dafs von nun an Alles dem Beispiel Leos X. sich anschlofs und dafs nun die Verbindung von italienischer Vorlage und Brüsseler Ausführung für alle anspruchsvolleren Arbeiten der Wirkerei die Regel wurde.

Zweifellos war mit der Herrschaft des italienischen Stils ein nicht unbeträchtlicher Fortschritt verbunden. Er kam nicht nur in der richtigeren Zeichnung, in dem edleren Stil der Figuren zur Geltung, sondern er äufserte sich namentlich in der bedeutenden Bereicherung des für die Bordüren verwendbaren Ornamentenschatzes, den die Grotesken der römischen Schule mit sich brachten.

Im Ganzen aber ist der Uebergang zum italienischen Geschmack gerade für die flandrische Gobelinwirkerei doch ein zweifelhaftes Glück gewesen. Von schädlicher Wirkung war schon der Ausfall des unmittelbaren Zusammenarbeitens von Kartonzeichner und Tapissier. Dann haben die Künstler aus der Schule Raphaels und Giulio Romanos die Gobelins mehr als Wandgemälde betrachtet und dabei übersehen, dafs es sich um einen beweglichen, dem Falten und Raffen ausgesetzten Wandbehang handelte. Dem dekorativen Gebrauchszweck der Gobelins wurden die Kartons des späten Mittelalters mit ihren dicht gedrängten, mit schmückenden Einzelheiten überhäuften Kompositionen viel besser gerecht, als die Entwürfe der Italiener mit wenigen, wenn auch edel und vornehm gezeichneten und stilgerecht komponirten Figuren und den grofsen, einfarbigen Flächen. Ganz besonders litt unter der italienischen Richtung die Farbe der Wirkteppiche, obgleich die flandrischen Tapissiers sich ihren Kartons gegenüber in dieser Hinsicht einige Freiheit der Bewegung bewahrten. Es war ein unglücklicher Zufall, dafs gerade die römische Schule, deren Stärke nicht in der Farbe, sondern ganz vorwiegend in der Zeichnung lag, die Herstellung von Gobelinkartons in erster Linie an sich zog.

In eben dieser Zeit des Umschwunges, im zweiten oder dritten Jahrzehnt des XVI. Jahrh., ist der Kölner Gobelin entstanden. Er gewinnt dadurch ein besonderes Interesse, dafs er, nicht ganz unberührt vom italienischen Einflufs, doch die wesentlichen Vorzüge der nationalen Ueberlieferung bewahrt hat. Obwohl das Motiv der Borte altniederländisch ist, kann man doch die Einwirkung Italiens erkennen in der geschickten und geschmackvollen Gruppirung der Blüthen und Früchte, die eher an die Umrahmungen der Robbiawerke, als an die wiesenartige Gestaltung dieses Motivs in den flandrischen Gobelins des XV. Jahrh. erinnert. Ferner mag wohl die vortrefflich gelungene perspektivische Vertiefung des landschaftlichen Hintergrundes der Schulung durch die italienische

Kunst zu verdanken sein. In allen weiteren Vorzügen des Teppichs aber, besonders in der kräftigen Wirkung und Vertheilung der Farben, kommt niederländische Eigenart zum Ausdruck. Sie zeigt sich deutlich im Typus wie in der Komposition der Figuren und in der sorgfältigen, liebevollen Durchbildung aller Einzelheiten der Tracht und des Schmuckes.

Die Darstellung, Szenen aus dem Leben Mosis, war in der flandrischen Gobelinwirkerei nicht selten. Weitere Teppiche aus dieser Folge sind zwar nicht bekannt. Aber in späterer Ausführung haben sich Brüsseler Gobelins mit den Thaten des Moses, nach Kartons aus der Schule des Giulio Romano, noch erhalten im Museum zu Chartres und im Dom zu Mailand. Schliefslich wurde dasselbe Thema noch einmal im XVIII. Jahrh. von dem Brüsseler Tapissier Leyniers behandelt.

Köln. Otto von Falke.

Verwendung edeler Metalle zum Schmuck der römischen Kirchen vom V. bis zum IX. Jahrhundert.

II. Die Verzierung der aus edelem Metall hergestellten Einrichtungsgegenstände.



äufig berichtet das Papstbuch über neu angeschaffte „Bilder". Es versteht darunter Wandgemälde oder Mosaiken, auf die wir hier nicht näher eingehen, Statuen oder gemalte Tafeln, die so mit getriebenen Platten aus Gold oder Silber bedeckt wurden, dafs nur das Gesicht und die Hände der dargestellten Personen sichtbar blieben, endlich Basrelieffiguren. So hören wir, Gregor III. habe drei Marienbilder „gemacht" oder erneuert. Dem für die Allerheiligenkapelle von St. Peter bestimmten gab er vier goldene, mit Edelsteinen verzierte Schmuckstücke: ein Diadem, eine Halszier mit Anhängseln und zwei Ohrringe. Das Bild der ihr Kind umarmenden Gottesmutter in Maria Maggiore (wohl das noch heute dort verehrte Lukasbild) erhielt von ihm viele Edelsteine und eine 5 Pfund schwere Bekleidung von Gold, ein drittes eine 50 Pfund schwere Bekleidung von Silber.[1] Paschalis überwies der Basilika der hh. Processus und Martinianus ein mit $10^1/_8$ Pfund Gold bekleidetes Gemälde der Gottesmutter. Nach Maria Maggiore schenkte er für das Bild, dem Gregor III. eine goldene Bekleidung gegeben hatte, oder für ein neues silbernes, $17^1/_4$ Pfund schwere und vergoldete Platten.

Eines der reichsten Marienbilder dieser Art verdankte die Marienkirche jenseits des Tiber der Freigebigkeit Gregors IV. Es war mit Edelsteinen, Schmucksachen und Votivgeschenken fast ganz bedeckt.[2])

Bei manchen Bildern melden die Verfasser des Liber pontificalis, ob sie getrieben (battutiles) oder gegossen (fusiles) seien, oft unterlassen sie aber auch solche nähere Bezeichnung. Sie machen dadurch den Entscheid unmöglich, worum es sich eigentlich handelt. Gegossen oder getrieben waren wohl alle von ihnen erwähnten Darstellungen des Gekreuzigten. St. Peter besafs deren zwei aus Silber hergestellte. Das erstere war 72 Pfund schwer und von Leo III. († 816) gewidmet. Man sah dieses in der Mitte der Basilika auf einem Querbalken beim Choreingang, das andere, 52 Pfund schwere, neben

[1]) L. P. I, 418 s. n. 7, 8, 10; 374 n. 11 wird ein mit goldenen Platten bedecktes Bild des hl. Petrus erwähnt, vgl. 379 nota 31.

[2]) L. P. II, 58 sq. Paschalis n. 23, 32; 78 Gregorius IV, n. 26: Obtulit imaginem auream habentem storiam (Darstellung) Dominae nostrae cum diversis et pretiosis gemmis, iachinctas (rothe) majores numero XIII, prasinas (grüne) X, albas (Diamanten?) majores numero XXVIIII, alamandinas (Edelsteine aus der Stadt Alabanda in Asien) majores numero XX, albas modicas . . ., habentem in circuitum capite coronae diverse philopares (d. h. wohl: in circuitu coronae capitis habentem diversas philopares, d. h. filo = pares, walzenförmige Edelsteine oder Perlenschnüre); cercellus (Zirkel, Ohrringe?) paria II, habentes gemmas pretiosissimas, albas numero XVIII, prasinas VIII, iachinctas IIII; item in eodem imaginem habentem morenas (Schmuckstücke, Brosche?) pretiosissimas II, ex quibus unam habet pendulas (Anhängsel) numero XI, item morenam trifylem (dreitheilig, kleeblattförmig?) auream, habentem gemmas diversas albas numero LXXIII et buticulas (Knöpfchen?) XXXIII, morenam in quo pendent gemmas iachintas XIII, digitias (Fingerringe oder fingerförmige Anhängsel) aureas VIIII, pendentes in filum aureum, item morenam fylata (mit Filigran?) ex quibus habet gemmas pendentes iachinteas XIIII signochristas, habentes buticellas (= buticulas) II et minores III, omnes morenas cum pertinantes (Zubehör) eorum.

dem Hochaltare. Da beide beim Sarazeneneinfall verloren gegangen waren, liefs Leo IV. († 855) auf den Balken ein neues silbernes, vergoldetes Triumphkreuz von 77 Pfund aufstellen. Zwei blaue Edelsteine bildeten die Augensterne, eine grofse weifse Gemme wird das Kreuz des Nimbus geziert haben. Beim Eingang in die Basilika des Apostelfürsten liefs derselbe Papst ein hohes Kreuz errichten, das erst 1550 auf Befehl der Kanoniker eingeschmolzen wurde, weil es ihnen nicht schön genug schien. Sein silberner Christuskörper wog 62 1/2 Pfund, hatte Lebensgröfse und war an einem Kreuze von 3 *m* Höhe und 2,50 *m* Breite befestigt.[3])

Auch St. Paul verdankte Leo III. ein silbernes Bild des Gekreuzigten von 52 Pfund. Es vertrat wohl die Stelle eines älteren, über welches der Papst kurz vorher eine goldene, mit Edelsteinen verzierte Krone (Spanoclista) angebracht hatte.[4])

Benedikt III. († 858) liefs aus Gold und Silber ein „wunderschönes" Bild von 16 1/2 Pfund anfertigen, das den Heiland darstellte, wie er, gemäfs dem 13. Verse des 90. Psalmes, einen Löwen und einen Drachen zertritt.[5])

Sixtus († 440) verwandte 400 Pfund Silber zur Auszierung der Confessio des Apostelfürsten und erhielt vom Kaiser Valentinian zu deren weiteren Ausschmückung eine mit Edelsteinen reich besetzte goldene Tafel, in deren Mitte ein grofses Bild des Erlösers getrieben war, um das in zwölf Thoren die Gestalten der Apostel gestellt waren.[6])

In der neuen silbernen Bekleidung des von Gregor III. († 741) errichteten vorderen Balkens der Ikonostase von St. Peter sah man zur Linken die getriebenen Bilder Christi und seiner Apostel, zur Rechten die Bilder der Gottesmutter und hh. Jungfrauen.[7]) Auf diesen Balken und auf den älteren hinter diesem liegenden stellte dann Hadrian († 795) je drei mit silbernen Platten von 100 Pfund bekleidete Gemälde: Sie zeigten den Heiland zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel und die Gottesmutter zwischen den Aposteln Andreas und Johannes.[8])

Leo III. stellte in die Confessio des hl. Petrus drei goldene Bilder Christi und der Apostelfürsten, denen er Kronen mit kostbaren Steinen gab.[9]) Alle diese Schätze, allein an Gold mehr als 2000 Pfund, fielen im Jahre 846 in die Hände der Sarazenen. Leo IV. suchte die alte Herrlichkeit wiederherzustellen, ja zu überbieten. Er liefs für die vordere Seite des Altares eine goldene Tafel von 216 Pfund anfertigen. Sie zeigte die Gestalt Christi, seine Kreuzigung und Auferstehung, die Bilder der Apostel Petrus, Paulus und Andreas, des Geschenkgebers, Papstes Leo IV., und des damals regierenden Kaisers Lothar nebst anderen

[3]) L. P. II, 11 n. 39; 13 n. 48; 117 n. 40; 129 n. 89 und Anm. 54.

[4]) L. P. II, 30 n. 97; 16 n. 60. Ueber andere Kreuze ohne Christusbilder L. P. II, 13 n. 49 und I, 374 n. 10. Vgl. auch über den Kreuzaltar der Peterskirche Kirsch in der »Römischen Quartalschrift« 1890, IV, 273 ff.

[5]) L. P. II, 144 n. 21.

[6]) L. P. I, 223 n. 4. Hadrian erwähnt das Kleinod in seinem Briefe, den er im Bilderstreit an Karl den Grofsen richtete. Hardouin »Concilia« IV, 812. Mansi »Concilia«, Florentiae 1767, XIII, 801.

[7]) L. P. I, 417 n. 5. Bei der Confessio der Basilika des hl. Martin waren in einer silbernen Platte die Bilder der Gottesmutter und der zehn Jungfrauen getrieben. L. P. II, 97 Sergius II. n. 38.

[8]) L. P. II, 503 n. 58: Fecit ejus (Hadriani) ter beatitudo imagines VI ex lamminis argenteis investitas, ex quibus tres posuit super rugas, qui sunt in introitu presbiterii, ubi et regularem ex argento investito fecit, et posuit super eundem regularem praefatas tres imagines: in medio quidem imago existentem habentem depictum vultum Salvatoris et ex utriusque lateribus imagines habentes depictas effigies, unam beati Michahelis et aliam beati Gabrihelis angelorum. In secundas vero rugas, id est in medio presbiterii, faciens aliam regularem ex argento investito, constituit super eum reliquas tres imagines: in medio quidem habentem praefiguratum vultum sanctae Dei genetricis et ex duobus lateribus unam habentem vultum depictum sancti Andree apostoli et aliam sancti Johannis evangelistae. Utrasque vero sex imagines, ut dictum est, de lamminis argenteis nimis pulcherrime factas deauravit, in quibus imaginibus posuit argenti libras C. Ein goldenes, 8 Pfund schweres, mit Edelsteinen besetztes Bild des hl. Andreas schenkte Gregor III. einer Kapelle von St. Peter. L. P. I, 419 n. 11. Von Hadrians Arbeiten in St. Peter redet auch L. P. I, 511 n. 87: Fecit (Hadrianus) in ecclesia beati Petri apostoli ad corpus imaginem quae dudum ex argento inerat Salvatoris, sanctae Dei genetricis, sanctorum apostolorum Petri ac Pauli atque Andreae de auro purissimo mirae magnitudinis, pens. inibi lib. CC. I, 513 n. 84: In altare majore ecclesiae beati Petri apostoli fecit ex auro purissimo diversas storias, pens. lib. DXCII et intus in confessionem imaginem in modum evangeliorum ex auro obrizo, pens. lib. XX, simul et cancellum ante eandem confessionem ex auro purissimo pens. lib. LVI . . . . simul auri obrizi lib. mille CCCXXVIII.

[9]) L. P. II, 14 n. 53, cfr. 10 n. 34.

Szenen oder Personen aus dem Alten und Neuen Testament.[10]) Bei der Confessio, an der hinteren Seite des Altares, liefs der Papst ein Bild des thronenden Heilandes anbringen, in dessen Kreuzesnimbus die kostbarsten Edelsteine glänzten. Zur Rechten Christi stellte er Cherubim aus Silber, zur Linken Bilder der Apostel. Drei silberne vergoldete, 104 Pfund schwere Bilder kamen oben auf die Ikonostase. Im mittleren sah man die Gestalt Christi, dessen Kreuzesnimbus durch rothe und grüne Edelsteine gehoben war, zur Rechten die Gestalten des hl. Petrus und der hl. Petronilla, zur Linken die Figuren des hl. Andreas und des Geschenkgebers. Ikonographisch wiederholte sich also hier das, was auch in den Mosaiken der Apsiden damals dargestellt wurde.

Demselben System folgte Paschalis, als er im Querschiff von St. Peter den hh. Processus und Martinian eine prächtige Kapelle errichtete; denn er liefs auch dort an der Rückwand oder auf einer Ikonostase drei vergoldete, 36 Pfund Silber wiegende Bilder Christi und der beiden Patrone anbringen.[11])

Ueber die Confessio von St. Paul liefs Papst Symmachus († 514) die Bilder Christi und der zwölf Apostel befestigen, zu deren Vollendung 120 Pfund Silber nöthig waren. Leo III. scheint diese Bilder erneuert zu haben; denn sein Biograph meldet, er habe auf den Altar eine goldene, 75 Pfund schwere Tafel gestellt, welche die Bilder des Erlösers und seiner zwölf Apostel enthalten habe.[12]) Ein anderer Altar derselben Basilika erhielt von ihm die drei goldenen Bilder des Erlösers und der Apostelfürsten.[13])

Drei silberne oder goldene Bilder scheinen im VIII. und IX. Jahrh. zum Schmuck eines jeden bedeutenderen Altares gehört zu haben. So schenkte Leo III. nach St. Lorenzo die silbernen, 54½ Pfund schweren Bilder des Herrn, des hl. Petrus und des hl. Laurentius,[14]) Sergius II. der Kirche der hh. Silvester und Martin, welche er erneuerte, für die Ikonostase vergoldete Bilder Christi und jener beiden Patrone,[15]) Leo IV. der Basilika der vier Gekrönten die 52½ Pfund schweren silbernen Bilder des Erlösers und der hh. Claudius und Nikostratus.[16])

Bilder der Engel wurden im VIII. und IX. Jahrh. häufig verwendet. In St. Paul sah man auf der Ikonostase drei mit 24 Pfund Silberblech bekleidete Gemälde Christi und zweier Engel, an deren Stelle später 100½ Pfund Silber wiegende Bilder vergoldeter Engel kamen.[17]) In St. Peter standen je ein Cherub auf den Kapitälen der vier Säulen des Altarciboriums. Jeder war vergoldet und enthielt je 23½ Pfund Silber. Acht weitere vergoldete Engel aus Silber waren vor dem Altar aufgestellt, zwei grofse von je 73 Pfund neben der Confessio, zwei von je 32 Pfund und vier von je 17 Pfund auf der Ikonostase neben dem Bilde des Erlösers.[18]) Nach dem Einfall der Sarazenen stellte Leo IV. vor die Confessio des Apostelfürsten sechs neue, 64 Pfund schwere Engel von Silber, Nikolaus aber auf die Ikonostase die Bilder Christi und zweier Engel, zu deren Vergoldung 10 Pfund Gold verbraucht wurden. Das Christusbild wog 80 Pfund, das Bild jedes Engels 70, war demnach ungefähr so schwer, wie die von den Seeräubern entwendeten gewesen waren.[19])

Die getriebenen Symbole der Evangelisten sah man in 20 Pfund schweren Goldplatten sowohl in der Confessio des hl. Paulus als in jener des hl. Petrus. Zu ihnen trat in der Confessio des hl. Laurentius in einer 15 Pfund schweren Goldplatte ein Bild dieses Heiligen.[20])

Kaum irgend ein Raum war reicher ausgestattet und ikonographisch bedeutsamer als die Taufkirche des Lateran. In der Mitte ihres grofsen Taufbrunnens von Porphyr, welcher innen und aufsen mit Silber bekleidet war, trug im IV. Jahrhundert eine Porphyrsäule eine goldene Schale (Fiala) von 52 Pfund. Ihr Licht (Candela) wurde um Ostern unterhalten durch 200 Pfund des kostbarsten Balsams; ihr Docht (Nixum) war aus dem theuersten Stoff (Stippa amianti). Dort, wo der Täufling in den Brunnen eintrat, befand sich ein goldenes Lamm von

---

[10]) L. P. II, 114 n. 33; 117 n. 45; de Rossi »Inscriptiones christianae« II, 202.

[11]) L. P. II, 53 n. 6.

[12]) L. P. I, 262 n. 6; II, 2 n. 6.

[13]) L. P. II, 9 n. 31.

[14]) L. P. II, 2 n. 5.

[15]) L. P. II, 95 sq. n. 34 col. 2, n. 36 col. 1.

[16]) L. P. II, 120 n. 57. Auch der Titulus Calisti hatte drei solche Bilder, l. c. II, 26 n. 83.

[17]) L. P. I, 504 Hadrian n. 60; II, 15 Leo III. n. 58.

[18]) L. P. II, 15, 27 Leo III. n. 57, 87.

[19]) L. P. II, 121 n. 64; 166 n. 79.

[20]) L. P. I, 511 sq. Hadrianus n. 85, 87, 93.

300 Pfund. Es spendete Wasser, das wohl aus einem Felsen entsprang, welchen es mit dem Fufse berührte, und stand zwischen silbernen, 5 Fufs hohen, 170 und 125 Pfund Silber wiegenden Statuen Christi und Johannes des Täufers. Letzterer hielt eine Inschrifttafel mit den Worten: *Ecce agnus Dei, ecce, qui tollit peccata mundi.* Rings um den Taufbrunnen flofs Wasser aus sieben silbernen Hirschen, die zusammen 560 Pfund wogen und zwischen denen ein goldenes mit 49 Edelsteinen (Gemmae prasinae) besetztes Rauchfafs von 15 Pfund hing.[21]) Alles dieses wurde eine Beute der Vandalen und von Hilarius nur theilweise erneuert. Derselbe liefs eine neue goldene Lampe von 5 Pfund und drei silberne, wasserspendende Hirsche von je 30 Pfund herstellen.[22])

Nicht durch ihr Material, aber durch die Höhe bis zu 10 Fufs, ein Gewicht bis zu 300 Pfund und feine Ausführung ragten die Kerzenleuchter aus Erz hervor, welche zur Zeit Konstantins für mehrere Basiliken gegossen wurden. Sie hatten Einlagen von Silber, worauf Bilder der Apostel oder Propheten, der Geschichte der Apostel, des Martyrtodes des hl. Laurentius und dergl. zu sehen waren.[23])

Bilder der Apostel, Evangelisten, Propheten, Jungfrauen oder Martyrer wurden auch häufig auf Lampen, Kelchen, Patenen[24]) und anderen Geräthen angebracht. Leo III. liefs beispielsweise vier goldene, 2 bis $2^3/_4$ Pfund schwere Rauchfässer anfertigen, welche mit den Bildern der Apostel verziert waren,[25]) je eines kam vor die Hochaltäre von St. Peter und von St. Paul, eines in die Confessio des Völkerapostels, das vierte und gröfste diente bei den Prozessionen.

Leo IV. schenkte ein 4 Pfund schweres Rauchfafs von vergoldetem Silber, worauf die Bilder der Apostel mit einer seinen Namen angebenden Weiheinschrift angebracht war, nach St. Peter ein einfacheres von Silber, worauf aber doch die Bildnisse der zwölf Boten standen, der Kirche der vier Gekrönten.[26])

III. Technik und Stil der aus edelem Metall hergestelten Einrichtungsgegenstände der römischen Basiliken.

Dafs die meisten der besprochenen Stücke in Rom selbst entstanden und einen Stil hatten, welcher die Formen der klassischen Kunst der Römer weiterentwickelte, liegt auf der Hand. Wir ersehen aber aus dem Liber pontificalis, welche Elemente auf diese Weiterentwickelung Einflufs übten, sogar in fremde Bahnen leiteten. Aus allen Gegenden der christlichen Welt kamen Geschenke nach Rom, Handelsleute brachten noch immer die werthvollsten Waaren dorthin. Ja in Rom selbst wurde zu gleicher Zeit in verschiedenen Stilen gearbeitet;[27]) denn im VIII. und IX. Jahrh. liefsen die Päpste viele Geräthe bei den Anglosachsen anfertigen, welche beim Vatikan wohnten.[28]) Flache, durch

[21]) L. P. I, 174 n. 13; de Rossi »Inscriptiones« II, 240, 241 n. 4.

[22]) L. P. I, 239 n. 6; 243 n. 5.

[23]) L. P. I, 173 Silvester n. 11: Candelabra auricalca numero VII, ante altaria, qui sunt in pedibus X cum ornatu ex argento interclusum sigillis prophetarum pens. sing. lib. CCC. 176 n. 18: cum sigillis argenteis actus apostolorum. 180 n. 23: Cerostata aurocalca argentoclusa, sigillata XL. 181 n. 24: Candelabra . . argentoclusa sigillis passionis ipsius (s. Laurentii).

[24]) Gabatha apostolata L. P. II, 62 Paschalis n. 39; II, 116 Leo IV. n. 45: Cantarum, in quo signaculum in circuitu depressum cernitur crucis cum prophetarum effigiis beatissimique Stephani primi martyris icona. II, 116 Leo IV. n. 46: Calix evangelistarum habens iconas et crucem. II, 116 Leo IV. n. 44: Patena crucis tropheo Salvatorisque effigie sanctaeque Dei genitricis et sanctorum apostolorum pulchro schemate decorata.

[25]) L. P. II, 17 sq. n. 67 s.: Turabulum apostolatum ex auro puro, qui procedit per stationes pens. lib. II et uncias VIII.

[26]) L. P. II, 116 n. 43, 45.

[27]) Eines der bemerkenswerthesten Denkmäler der römischen Kleinkunst des IV. Jahrh. ist der Petrusschlüssel des hl. Servatius zu Maestricht. In den »Antiquités sacrées conservées dans les anciennes collégiales de S. Servais et de Notre-Dame à Maestricht« par Bock et Willemsen, Maestricht, Russel 1873 findet man eine gute Abbildung und gründliche Erörterungen über die Petrusschlüssel S. 53 ff. Vgl. L. P. I, 420 n. 14 Claves s. Petri; II, 145 n. 22 Claves S. Laurentii; II, 296 Claves palatii Lateranensis.

[28]) L. P. II, 36 nota 27; I, 417 Gregorius III. n. 7: Gabatas saxiscas numero V. II, 3 Leo III. n. 9: Gabathas argenteas saxisca, habentem grifos deauratos, pens. lib. II. II, 79 n. 26: Fecit (Gregorius IV.) gabatam saxiscam signochristam, habentem storiam in modum leonis incapilatam cum diversis operibus purissimis aureis, pendentem in catenulas IIII et uncinum I; item gabatam saxiscam, habentem in modum leones IIII, cum diversas istorias serpentorum et in medio stantem pineam et IIII leoncellos modicos exauratam, pendentem in catenulas tribus et uncinum I; item gabathas saxiscas, ex quibus habet singulis operibus exauratis pendentes in catenulis III et uncinos IIII, ex quibus habet I gemmis vitreis II. II, 120 Leo IV. n. 58: Gabata saxisca I pens. in unum lib. XII et semis; II, 122 n. 66: Gabata de argento purissimo . . .

jene Sachsen gefertigte Lampen von Kupfer oder Silber werden oft im Liber pontificalis erwähnt. Einige Male wird ihre Form näher beschrieben. Leo III. schenkte der Kirche der hl. Susanna eine sächsische Lampe von 2 Pfund Silber, woran sich vergoldete Greife befanden. Gregor IV. liefs mehrere sehr reich verzierte sächsische Lampen herstellen. Eine trug das Monogramm Christi und zeigte Löwen, welche mit feinen Goldfäden in den Grund eingezeichnet (tauschirt) waren, und hing an vier Ketten. Eine andere hing an drei Ketten, war verziert durch vier gröfsere und vier kleinere vergoldete Löwen, durch allerlei Schlangen und hatte in der Mitte einen Pinienapfel. Eine dritte vergoldete war mit Edelsteinen besetzt. Als König Ethelwolf († 858) aus England nach Rom kam, machte er der Peterskirche reiche Geschenke, doch scheint es, dafs er sie in Rom selbst kaufte. Nur vier vergoldete Lampen von Silber werden als Arbeiten seiner Landsleute bezeichnet.[29])

Neben den sächsischen Lampen wird auch einmal ein sächsischer Kelch mit seiner Patene erwähnt.[30])

Hätte es sich bei den sächsischen Arbeiten nur um Leistung von Goldschmieden und Metallarbeitern gehandelt, welche an einem bestimmten Ort wohnten oder einer besonderen Korporation angehörten, dann würden wir ähnliche Beisätze öfter finden. Bei Teppichen stehen sie nur da, wo ein auswärtiger Fabrikationsort betont werden soll. Demnach kann sich das Wort „sächsisch" nur auf den besonderen Stil beziehen, in dem die sächsische Kolonie bei St. Peter arbeitete. Als Kennzeichen ihres Stiles ergeben sich aus den oben beigebrachten Beschreibungen die Verwendung von Thierformen und die Tauschirung, also zwei Merkmale, die auch in nordischen und sogenannten „irischen" Fibeln uns entgegentreten. Wie also in den longobardischen und beneventanischen Handschriften derselben Periode „irisches" Flechtwerk mit eigenthümlich stilisirten Thierformen sich vereint, so wird es auch gewesen sein bei den „sächsischen" Lampen, Kelchen, Weihrauchfässern, Ausgufsgeräthen und dergl. Ganz anderen Stil, der dem römischen jener Zeit näher stand, hatten zahlreiche aus Konstantinopel gesandte, im Orient verfertigte Geräthe. So sandte Kaiser Justin ein in Gold gebundenes Evangelienbuch, zwei goldene, mit Edelsteinen besetzte Patenen von 20 Pfund und zwei silberne von je $12^1/_2$ Pfund, zwei goldene Becher von je 8 Pfund, drei silberne von je 5 Pfund und fünf andere von Silber, einen goldenen Kelch mit Edelsteinen von 5 Pfund, eine kostbare Lampe und zwei goldene Leuchter.[31]) Seinem Nachfolger Justinian verdankte die Kirche des hl. Petrus einen goldenen Becher mit grünen und weifsen Edelsteinen, sowie silberne Becher und Kelche.[32]) Kaiser Michael Porphyrogenitus sandte ein in Gold gebundenes, mit Edelsteinen besetztes Evangelienbuch, einen reichen goldenen Kelch durch den Mönch Lazarus. Da das Papstbuch beifügt,[33]) dieser Lazarus sei ein vortrefflicher Maler gewesen, hat derselbe wohl den römischen Künstlern mit Rath und That geholfen. Das von ihm überbrachte Evangelienbuch dürfte wohl von seiner Hand ausgemalt gewesen sein. Es bot dann auf lange Zeit werthvolle Vorbilder; denn die Malerei blühte ja damals in Konstantinopel. Später erhielt Papst Nikolaus von demselben Kaiser eine goldene mit weifsen, grünen und rothen Edelsteinen besetzte Patene und einen goldenen Kelch, der nicht nur mit Edelsteinen besetzt war, sondern an dem auch rothe Steine an goldenen Fäden herabhingen.[34])

Aus Gallien sandte König (Clodewig?) dem Papste Hormisdas († 523) für die Peterskirche eine goldene mit Gemmen verzierte Votivkrone. Auch Theodorich schickte um dieselbe Zeit

---

interrasilis, quae est saxisca. II, 145 Benedictus III. n. 24: Gabatha saxisca ex argento purissimo I, pens. lib. numero III. II, 153 Nicolaus n. 11: Gabatha saxisca de argento purissimo I, deaurata, quae pens. lib. II et unc. IIII etc.

[29]) L. P. II, 148 n. 34. Sächsische Arbeiten waren wohl auch die II, 74 Gregor IV. n. 9 genannten Gabatae de argento XII, angelorum opere constructas.

[30]) Bullarium Cassinense I, 7: Necnon et calicem Saxonicum majorem cum patena sua, quem Theodoricus Saxonum rex b. Petro olim transtulerat.

[31]) L. P. I, 271 Hormisdas n. 10; 276 Johannes n. 7. Ueber ein noch in St. Peter befindliches Kreuz des Kaisers Justin vgl. de Waal in der »Römischen Quartalschrift« 1893, VII, 246 ff.

[32]) L. P. I, 285 Johannes II. n. 2. Die 296 Vigilius n. 2 erwähnten Geschenke Belisars werden von italienischen Goldschmieden gemacht worden sein.

[33]) II, 147 n. 33.

[34]) L. P. II, 154 n. 18: Calicem de auro ex lapidibus circumdatum et in circuitu pendentes iaquinthas in filum aureum et repidis II in typo pavonum cum scutum et diversis lapidibus pretiosis iacinthis, albis.

zwei silberne, 70 Pfund schwere Leuchter (Cerostata).[35]) Reiche Schätze gelangten durch Karl den Grofsen nach Rom. Das Papstbuch erzählt,[36]) der Kaiser habe Leo III. im Jahre 800 übergeben zwei silberne Tische mit reichen, silbernen Gefäfsen, eine goldene, mit Edelsteinen besetzte Krone von 55 Pfund, eine goldene Patene von 30 Pfund, deren Inschrift Karl als Geschenkgeber nannte, drei Kelche mit einer Kanne von zusammen 131 Pfund (Silber?), ein grofses Prozessionskreuz mit Edelsteinen, ein in Gold gebundenes Evangelienbuch, silberne Gefäfse und ein silbernes Ciborium für den Altar des Lateran. Leider läfst sich nicht ersehen, was der Kaiser aus Deutschland mitbrachte, was also von seinen Goldschmieden angefertigt war. Das ist leider auch der Fall hinsichtlich der Kostbarkeiten, welche Karl durch Testament an die Peterskirche vermachte, unter denen ein silberner, viereckiger Tisch mit einem Plane der Stadt Konstantinopel hervorragte.[37]) Dafs aber manche der genannten Geschenke in Deutschland und Gallien entstanden, erhellt wohl aus der Nachricht, der Kaiser habe dort für Papst Hadrian ein Epitaph mit goldenen Lettern in Marmor meifseln lassen und es dann nach Rom gesandt.[38])

Nach Besiegung der Avaren brachte Angilbert als Gesandter Karls einen Theil der Beute nach Rom. Dieser Theil wird meist aus byzantinischen Gegenständen bestanden haben, doch dürften sich dabei auch Kunstwerke aus anderen, von den Avaren ausgeraubten Ländern gefunden haben.[39]) Wie viel oder wie wenig die fränkischen Gaben auf den römischen Stil und dessen Technik einwirkten, läfst sich nach dem Gesagten nicht ermessen.

Geht man auf einzelne, hinsichtlich der Technik beachtenswerthe Nachrichten des Papstbuches ein, so ist stets die gröfste Vorsicht geboten. Wie leicht würde man da, wo von Historiae depictae die Rede ist, an Malereien mit menschlichen Gestalten denken. In Wahrheit bezeichnet depingere nur „zeichnen", Historia nur „Figuren" im weitesten Sinne des Wortes. Beispielsweise meldet eine Stelle im Leben Hadrians (I, 511 n. 84): In altare ipsius Praesepii fecit laminas ex auro purissimo historiis depictis pens. simul lib. CV. Das heifst: „Der Papst liefs für den Altar der Kapelle von Maria Maggiore, worin Christi Krippe eingeschlossen war, eine goldene Bekleidung mit getriebenen Ornamenten fertigen." In St. Peter liefs er die in silbernen Platten getriebenen Historiae, das heifst Ornamente der Confessio, reich vergolden. Gleiches that später Leo III. für den Altar der hl. Petronilla in St. Peter.[40]) Sogar in Marmor ausgehauene Verzierungen in Relief werden Picturae genannt.[41])

Die Gegenstände aus Erz verzierte man gerne mit Silber. So soll schon Hilarus († 469) den Kapellen der beiden hh. Johannes und des hl. Kreuzes Thürflügel aus Erz gegeben haben, in das silberne Verzierungen eingelassen waren.[42]) Sehr oft hören wir von grofsen Leuchtern aus Messing, in die silberne Verzierungen, Inschriften und Bilder der Propheten, Apostel u. s. w. eingefügt waren.[43])

Wo bei Neuanschaffungen das Gewicht angegeben ist, bezieht sich dies wohl nicht auf den ganzen Gegenstand, sondern nur auf das Silber oder Gold, das zur Verwendung kam. Die Kronen, Leuchter und Ciborien hatten ja jedenfalls im Innern einen Kern aus Eisen oder Holz, der sie zusammenhielt. So wird im Leben Leos IV. gemeldet, er habe vier grofse

[35]) L. P. I, 271 Hormisdas n. 10 sq.

[36]) L. II, 7 n. 24. »Jahrbücher der deutschen Geschichte«, „Karl der Grofse" von Abel-Simson, II, 241 ff., Leipzig, Dunker.

[37]) A. a. O. II, 454, 457.

[38]) A. a. O. II, 110. Karl schenkte auch Holz für die Dächer von St. Peter, I, 367.

[39]) A. a. O. II, 102 ff., 106 ff. und 113.

[40]) L. P. I, 510 n. 83: Aspectum vero altaris super eadem almam confessionem (s. Petri Hadrianus) atque dextra levaque parte juxta grados, quae coherent jamdictae confessionis, addens in eo argenti lib. CXXXVI, curiose renovavit ejusque historiis ex auro purissimo lib. XVIII nitidissime deauravit. II, 18 n. 68: Investivit vero (Leo III.) altarem beate Petronille ubi supra ex argento mundissimo deaurato diversis ornatum picturis, qui pens. undique lib. CLXXVIII et uncias VIII. Vgl. II, 27 n. 87: Fecit columnellas ex argento deauratas VI in ingressu vestibuli, diversis depictas storiis.

[41]) L. P. II, 30 n. 97.

[42]) L. P. I, 242 n. 2: In ambis oratoriis januas aereas argentoclusas (fecit).

[43]) L. P. I, 173 n. 11: Candelabra auricalca cum ornatu ex argento interclusum sigillis prophetarum. 180 n. 23: Cerostata aurocalca argentoclusa sigillata. Sigilla sind eingelassene Verzierungen in Relief, wie z. B. aus I, 182 n. 26 sich ergibt: Sepulchrum ex metallo porphyriticus exculptus sigillis. Wie Porphyr werden auch Korallen Metallum genannt, I, 173 n. 10. Auch Stoffe, in denen Muster eingenäht oder eingewebt waren, heifsen sigillata, z. B. II, 121 n. 61: Vela alba olosirica sigillata.

Leuchter (Cerea) aus Holz, welche seit langer Zeit im Chore von St. Peter standen, mit Silber bekleidet und dabei 55 Pfund verbraucht.[44])

Dunkel bleibt das Wort fundatus. Schon du Cange bemerkt, die gewöhnliche Bedeutung „aus Goldstoff" könne nicht richtig sein, da das Adjektiv eben so oft bei Stoffen als bei Metallgeräthen stehe.[45]) Schon im VII. Bande dieser Zeitschrift 1894, Spalte 364 ist gezeigt, fundatus müsse sich auf die Farbe beziehen. Auffallend ist, dafs in mehreren Stellen, wo von fundatus die Rede ist, Gold und Silber erwähnt werden. Am nächsten liegt immer noch bei Metallsachen de fundato an Grubenemail zu denken.

[44]) L. P. II, 133 n. 106.

[45]) Charakteristische Stellen sind im Leben Leos III. L. P. II, 16 n. 64: Fecit calices majores fundatos antipento (Gold) ex argento. II, 17 n. 66: Fecit gabatas argenteas interrasiles fundatas. II, 18 n. 68: Fecit cortinam majorem alexandrinam olosyricam, habentem in medio adjunctum fundatum et in circuitu ornatam de fundato. n. 69: Cortina majore alexandrina olosirica, ornata in circuitu de fundato. II, 25 n. 82: In gremio basilicae fecit cortinas II, ex quibus una majore fundata alba et alia minore fundata rosata. II, 77 n. 18: (Gregorius IV.) calicem octogoni fundatum cum foliis exauratum ibidem (in ecclesia s. Marci) obtulit, pens. lib. VI.

Man wird aus den hier aus dem Papstbuche zusammengestellten Auszügen erkennen, wie reich die Kirchen Roms seit dem IV. Jahrh. ausgestattet waren. Den Künstlern bleibt noch viel zu thun, der Opferwilligkeit noch viel zu spenden, bis unsere Gotteshäuser auch nur im Entferntesten sich den alten an die Seite stellen können. Vielleicht werden sie ihnen niemals gleich mit Rücksicht auf Kostbarkeit und Güte ihrer Einrichtungsgegenstände. Trotzdem wird vielleicht dieser Ueberblick hier und da eine Anregung geben zu neuen Anstrengungen und Versuchen.

Ein Punkt verdient heute besondere Beachtung: die Beleuchtung. Unser Gas und besonders das auf die Dauer auch in den Kirchen einzuführende elektrische Licht könnten zu grofsen Fehlgriffen verleiten. Nicht möglichst grofse Helligkeit, sondern die Pracht des durch die verschiedenartigsten Beleuchtungskörper und Flammen erzielten Eindruckes war das Ideal der Alten. Durch Lichtfülle wird man die Nacht in den Tag verwandeln, das Sonnenlicht vollkommen ersetzen, durch künstlerisch vertheilte Lampen und Kerzen die Dunkelheit genügend überwinden und der Schönheit des gestirnten Himmels nahe kommen.

Stephan Beissel.

Die neue frühgothische St. Josephskirche in Essen.

Mit 5 Abbildungen.



Das ungewöhnlich schnelle Anwachsen der Städte, besonders der Industriestädte, in den letzten Jahren, hat die Erbauung einer grofsen Reihe neuer Kirchen zur dringendsten Nothwendigkeit gemacht. So sehen wir in allen jenen Städten voll regen Lebens neben den hochragenden Schloten neue Kirchthürme zum Himmel aufsteigen, von deren Höhe uns die Glocken mit ernster Stimme mahnen, neben der Arbeit das Gebet nicht zu vergessen.

In die Zahl der Grofsstädte mit einer Einwohnerzahl von hunderttausend Seelen ist in diesem Jahre auch die durch die berühmten Krupp'schen Stahlwerke bekannte und vielgenannte rheinische Industriestadt Essen eingetreten.

Die stetige Vergröfserung dieser Krupp'schen Werke, welche den Zuzug von Arbeitern aus aller Herren Länder zur Folge hatte, liefs besonders den Theil der Stadt zwischen der Bergisch-Märkischen Eisenbahn und der Limbecker Chaussee, wo die Fabrik liegt, rasch emporwachsen. Dem religiösen Bedürfnifs dieser neuen Arbeiter-Ansiedelung diente seit 25 Jahren eine ehemalige Kesselschmiede, welche nothdürftig als Kirche hergerichtet war. Die Baufälligkeit dieser Nothkirche und die immer mehr zu Tage tretende Unzulänglichkeit derselben hatten die Erbauung eines neuen grofsen und würdigen Gotteshauses endlich zur allerdringendsten Nothwendigkeit gemacht.

Schon 1891 war an der Ecke der Ottilien- und Jägerstrafse ein Grundstück erworben, welches zu Zwecken eines Kirchenbaues nicht gerade die allerbesten Eigenschaften besitzt, das aber so vortrefflich gelegen ist, dafs man glaubte, jene Bedenken hintansetzen zu müssen. Der

Bauplatz ist nämlich durch Bergbau unterwühlt, so dafs die Errichtung eines Baues wie eine Kirche, bei der schwere Lasten auf einzelne Stützen sich konzentriren, immerhin sehr gefährlich erscheint. Nun ist man aber in Essen an Bodensenkungen und in Folge dessen an Risse in den Gebäulichkeiten so sehr gewohnt, dafs man dieselben nicht viel mehr beachtet, geschweige denn fürchtet; man verankert die Gebäude in hergebrachter Weise und ist zufrieden, wenn die Risse nicht gar zu grofs werden. So war man dort denn auch der Ansicht, bei einer etwas stärkeren Verankerung würde auf dem Terrain schon eine Kirche halten.

Nachdem dann die so oft bei neubauenden Gemeinden bestehende Vorliebe, ihr Gotteshaus im romanischen Stile zu errichten, beseitigt war, wurde der Unterzeichnete beauftragt, eine Kirche im gothischen Stile zu erbauen.

Bei den geringen Mitteln, welche zum Baue zur Verfügung standen, wurde nicht der sonst am Rheine gegenwärtig zumeist beliebte hochgothische Stil des XIV. Jahrh. gewählt, der sich durch komplizirteres Maafswerk mit Häufung sogenannter Nasen, tief unterschnittenen Profilen aller architektonischen Gliederungen, starker Bewegung des gesammten Laubwerks, Auflösung der Massen und vor Allem durch schlankes Verhältnifs aller Theile charakterisirt, wie er uns an dem Schiffe und den Thürmen des Kölner Domes, der Werner-Kapelle zu Bacharach, den Domen zu Halberstadt, Metz, Mecheln, Regensburg, der Katharinenkirche zu Oppenheim und anderen Bauten dieser Zeit entgegentritt, sondern es wurde dem Stile der beiden mittleren Viertel des XIII. Jahrh., also dem Stile der Zeit 1225 bis 1275 [1]) für den vorliegenden Fall der Vorzug gegeben, welcher als der eigentlich frühgothische Stil von den Architekten bezeichnet zu werden pflegt.

Diese erste Periode deutsch-gothischer Baukunst zeichnet sich durch Einfachheit des Ganzen aus, die Massen kommen in demselben noch mehr zur Wirkung wie im Stile des XIV. Jahrh. Das Einzelne ist streng, oft primitiv gestaltet. Am meisten tritt die strenge Durchführung in der Ornamentik zu Tage, da das Laubwerk dem natürlichen getreu nachgebildet ist. Zu den Schöpfungen dieser ersten Periode edelster Kunst gehören unter andern der Chor des Domes, sowie die Minoritenkirche zu Köln, die Kirche zu Altenberg, die Liebfrauenkirche in Trier, die Elisabethkirche in Marburg, die Kirchen zu Heina, Wetter, Treysa, der berühmte Westchor des Domes zu Naumburg, die Schiffe des Münsters in Strafsburg und in Freiburg i. Br. u. a. m.

Es bedarf nicht weiter des Nachweises, dafs dieser frühgothische Stil mit seiner jugendlichen Ursprünglichkeit, seiner Strenge, einfachen Formengebung und verhältnifsmäfsigen Massenhaftigkeit des Ganzen dem Steinmetz nicht so viele Mühe bereitet und daher wohlfeiler ist, wie jeder andere gothische Stil, daher er denn auch für den vorliegenden Zweck, wo es Aufgabe des Architekten war, möglichst zu sparen, allein in Betracht kommen konnte.

Der Bauplatz, an der Ecke der Jäger- und Ottilienstrafse gelegen, wies auf eine seitliche Stellung des Thurmes an besagter Ecke hin. (Abb. 1.) Ein kapellenartiger Ausbau am Thurm eignete sich vorzüglich zu einer Taufkapelle und gestattete eine ausgiebigere Verwendung des Bauplatzes. Die Sakristei mit Paramentenkammer, der Vorhalle und anschliefsendem Abort, wurde auf die Südseite des an Ost- und Südseite vom Nachbar begrenzten Bauplatzes gelegt. Dadurch war die Stellung der Kanzel an der Epistelseite gegeben. Die geringe Länge des Bauplatzes gestattete leider nicht eine gröfsere Entwickelung des Chores, wodurch dasselbe, mehr losgelöst von den Seitenchören, auch äufserlich sich günstiger gestaltet hätte. Die Folge hiervon war die Hinausschiebung der Kommunionbank in das Mittelschiff, damit das Presbyterium nicht gar zu klein wurde. Die vier Beichtstühle fanden wohl kaum irgendwo besseren Platz, wie in den niedrigen Querschiffen.

Der Haupteingang befindet sich an der Jägerstrafse, aufserdem ist noch je ein Nebeneingang zum südlichen Seitenschiff und zur Orgelempore nach der Jägerstrafse und sind zwei Nebeneingänge nach der Ottilienstrafse angeordnet. Von letzteren Nebeneingängen ist der östliche für die Kinder bestimmt und mit einer kleinen, auf dem Schaubilde (Abb. 5) sichtbaren Vorhalle versehen. Diese zahlreichen Ausgänge gestatten eine schnelle Entleerung der Kirche, so dafs selbst beim Ausbrechen einer Panik ein Unfall kaum zu befürchten ist.

[1]) Eine derartige Zeitbestimmung kann nur im Allgemeinen gelten, da manche Werke in der Entwickelung voraus waren, andere noch an der älteren Formensprache zäher festhielten.

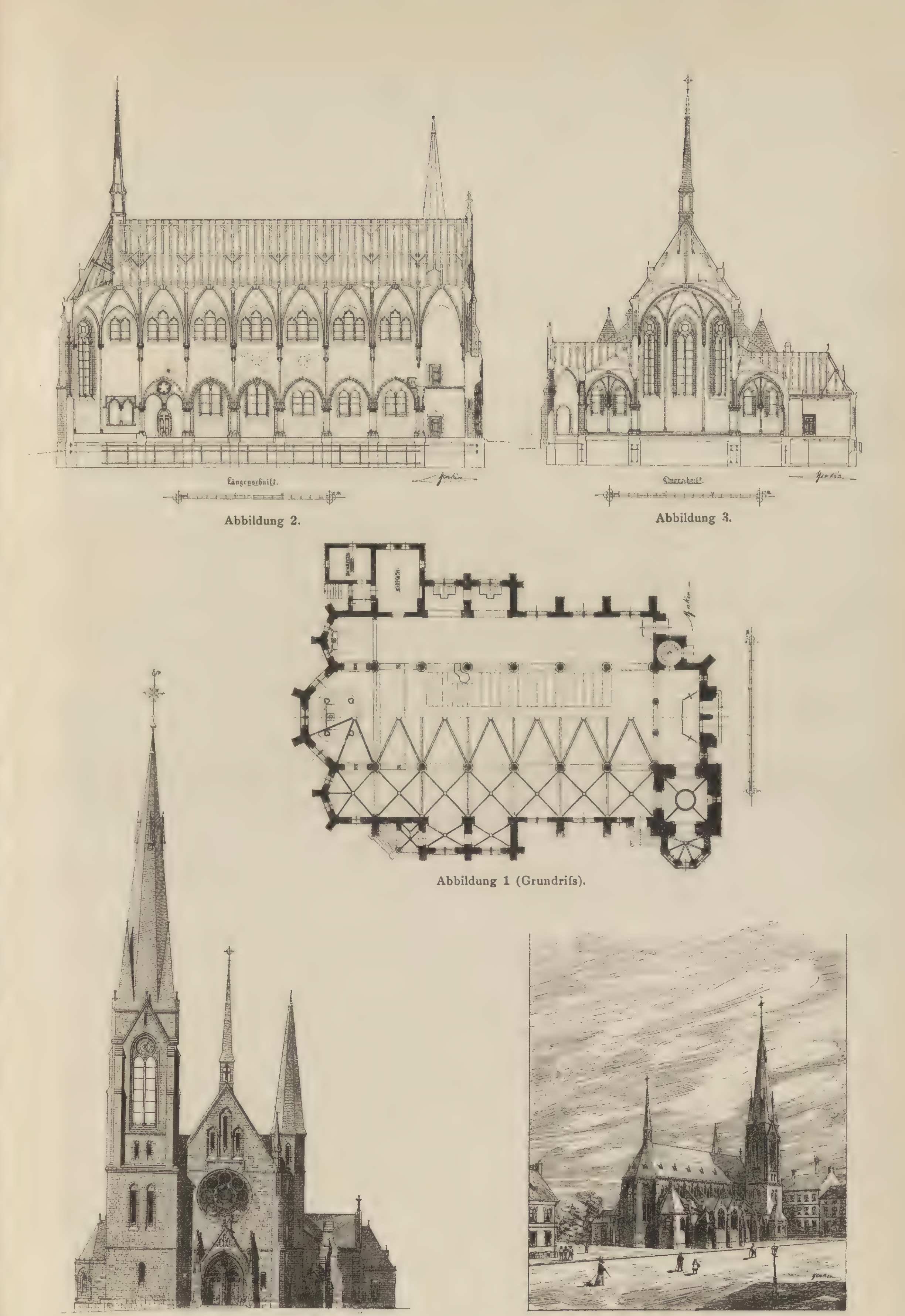


Abbildung 2.

Abbildung 3.

Abbildung 1 (Grundrifs).

Abbildung 4 (Westansicht).

Abbildung 5 (Perspektive).

Die Kirche ist als Basilika erbaut und besteht aus einem von 14 rothen Sandsteinsäulen aus Philippsheim bei Trier getragenen Hochschiffe von 10 *m* lichter Weite, welches einschliefslich des Chores 41,5 *m* im Innern lang ist. An die zwei Seitenschiffe von je 5,0 *m* lichter Weite schliefsen sich je zwei aus Sparsamkeitsrücksichten niedrig gehaltene Querbauten an, welche zweijochig gestaltet sind und die Stelle eines Querschiffes vertreten.

Die Kirche ist mit Tuffstein, dem am Rhein schon über 1000 Jahre an monumentalen Gebäuden verwendeten bewährten Material vulkanischen Ursprungs, und zwar mit sogenannten Moellons verblendet. Auch sämmtliche Gliederungen, welche keinem Stofse und somit leichter Verletzung ausgesetzt sind und keinen gröfseren Druck auszuhalten haben, sind aus diesem Materiale gefertigt. Sockel und Treppenstufen der Kirche sind aus Basaltlava, welche wie bekannt, ebenfalls vulkanisches Produkt ist, hergestellt. Im Uebrigen ist als Haustein Udelfanger und Heilbronner Sandstein verwendet worden und zwar überall da, wo schwere Lasten aufzunehmen waren oder es sich um leicht verletzbare Stellen handelte. Das Füllmauerwerk hinter den Hausteinen besteht aus gewöhnlichen Feldbrandsteinen. Als Dachbedeckungsmaterial wurde Moselschiefer verwendet und erfolgte die Eindeckung in echt frühmittelalterlicher deutscher Art, ohne Verwendung von Blei an Graten und Kehlen. Der Thurm bis zur Spitze des Hahnes ist 68 *m* hoch, hiervon kommen allein auf die Helmspitze 35 *m*.

Besondere Liebe wurde auch dem Ornamente gewidmet, welches getreu nach mittelalterlichem Beispiele unter Zugrundelegung der deutschen Flora hergestellt worden ist. Als Vorbilder wurden die schönsten Sprossen der heimischen Pflanzenwelt gewählt und die Kapitäle, Gesimse und anderen hervorragenden Bauglieder mit dem Weinlaube, der Brombeere, dem Epheu, dem wilden Wein, der Rose, der Winde, dem Eichenlaube, dem Lindenblatte und der Wasserrose geziert. Auch die Kräuter und kleinen Pflanzen, die man bekanntlich das ganze Jahr vorfindet, sind zur Zierde des Gotteshauses verwandt worden, vor Allem der schöne Bärenklau (der deutsche Akanthus), das herrlich gegliederte Schöllkraut und das reich gezeichnete Sellerieblatt, so dafs der ornamentale Schmuck von der heimischen Flora beherrscht wird.

Ganz besonderes Gewicht war vor Allem auf die Standsicherheit der Kirche zu legen, da das Grundstück, wie bereits erwähnt, durch Bergbau unterwühlt ist. Aus dem Gutachten des Königlichen Oberbergamts zu Dortmund bezüglich Untergrabung des Kirchengrundstücks durch Bergbau sei folgender Satz hervorgehoben: „Zwar ist seit dem Jahre 1880 kein Bergbau mehr geführt worden, durch welchen das Grundstück oder ein auf dem letzteren errichtetes Gebäude gefährdet werden könnte, es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dafs die bis dahin eingegangenen älteren Betriebe der genannten Zeche auch später noch ihre Einwirkungen auf die Erdoberfläche geltend machen werden, Einwirkungen, die sich wahrscheinlich nur in geringen Bodenbewegungen kund geben, aber doch genügen würden, um ein so empfindliches Bauwerk, wie eine Kirche ist, erheblich zu beschädigen."

Die Untersuchungen an Ort und Stelle, namentlich an den rings den Kirchbauplatz umgebenden Wohnhäusern, die ohne Ausnahme gesunken sind, schwere Risse zeigen und in stellenweise bedenklicher Weise schief stehen, veranlafste nun den Unterzeichneten eine ganz besonders sichere Fundamentirung des Baues vorzunehmen. Da die bisher in Essen beliebte, auch bei Kirchen übliche Verankerung der Fundamente mit starken Rundankern nach Angabe mehrerer Fachmänner, die um Mittheilung ihrer Erfahrungen angegangen waren, sich als tauglich nicht erwiesen hatte, — die meist armdicken Anker waren wie Glas zerbrochen, das Geld für eine solche Verankerung also einfach weggeworfen — so war der Gedanke mafsgebend, dafs wenn einmal eine grofse Summe für eine Fundamentirung zu verausgaben sei, dann auch keine Mittel zu sparen und ein solches Fundament herzustellen und derartige Vorkehrungen zu treffen, dafs sie nach menschlichem Dafürhalten etwa auftretenden Erdbewegungen vollen Widerstand entgegensetzen können. Die in Bergbaugegenden übliche Anwendung umgekehrter Bögen in der Querrichtung als Verbindung zwischen den längslaufenden Fundamenten ist nicht geeignet, die vorkommenden Biegungsspannungen aufzunehmen, da diese Bögen bei einem Nachlassen des Gegendruckes durchknicken müssen. Es kam daher alles darauf an, einen einheitlichen festzusammenhängenden Fundamentkörper herzustellen, der

nach allen Richtungen hin Biegungsbeanspruchung aushalten kann. Dies führte zu der aus dem beigegebenen Längs- und Querschnitte (Abb. 2 u. 3) ersichtlichen rostartigen Gestaltung des Fundamentkörpers. Derselbe ist aus Cementbeton hergestellt, bestehend aus Rheinkies und bestem Portland-Cement, die geeignetsten Materialien zur Herstellung einer einheitlichen festzusammenhängenden Masse. Zur Verstärkung dieses Cementbetonkörpers, welcher wohl geeignet ist, grofsem Druck aber nicht einer den Verhältnissen entsprechenden Biegung zu widerstehen, wurde eine Eisenkonstruktion, bestehend aus Winkel-, Flach- und Rundeisen, durch sämmtliche Fundamente gehend eingestampft, so dafs das Fundament als einziger rostartiger Träger geeignet ist, etwaige Bodensenkungen unschädlich zu machen, indem der Fundamentträger die über dem unsichern Boden befindlichen Lasten auf nahe gelegten festen Boden überträgt.

Aufser dieser Fundamentirung wurden dann noch sämmtliche Mauermassen in gröfserer Höhe durch eine starke Rundeisenverankerung zusammengefafst und die Hochschiffwände durch ein, im Längsschnitt (Abb. 2) an einer Stelle mit punktirten Linien näher gezeichnetes, Entlastungsbogensystem gesichert. Diese Entlastungsbögen, welche sich von den rothen Sandsteinsäulen erhoben, über die Gurtbögen weggehen und allemal eine Säule überspringend, sich gegenseitig durchdringen, übertragen bei Gefährdung einer Säule in Folge Senkung des Bodens und Bruch des Fundamentkörpers die Mauer-, Gewölbe-, Dach-, Wind- und Schneelast auf die beiden Nachbarsäulen. Diese Entlastungsbögen sind aus bestem Ziegelmaterial in Cementmörtel gewölbt und an der Durchdringungsstelle befindet sich ein fester Werkstein.

Dieser Fundamentkörper hat sich vorzüglich bewährt. Risse, wie wir solche bei andern Kirchen in Essen und Umgegend, die vielleicht nicht einmal auf so gefährdetem Boden stehen, beobachteten und die eine solche Breite zeigten, dafs man bequem die ganze Hand hineinstecken konnte, sind bis heute bei der St. Josephskirche nicht aufgetreten, dahingegen haben sich kleine etwa $^1/_2$ *cm* breite Risse im Gewölbe und an der Thurmwand gezeigt, die beweisen, dafs der unterwühlte Boden unter der Last nachgegeben hat und der elastische Fundamentträger in Thätigkeit getreten ist, sich also gebogen hat. Gerissen ist derselbe auf keinen Fall, sonst würden die Risse im Gewölbe anders aussehen. Diese Risse entstanden sofort beim gleichzeitigen Ausrüsten des ganzen Gewölbes und haben sich seit der Zeit (Ende 1895) nicht vergröfsert.

Möge diese genaue Angabe der Verankerungen der St. Josephskirche zu Essen die geehrten Fachgenossen, die auf durch Bergbau unterwühltem Boden Kirchen und ähnliche Gebäude mit auf einzelnen Stützen konzentrirten Lasten zu bauen haben, dazu anregen, weitere Versuche zur Sicherung der gefährdeten Gebäude anzustellen und ihre Erfahrungen zu veröffentlichen.

Die Kirche hat drei altaria fixa erhalten und soll der Hauptaltar ein Baldachinaltar[2]) werden. Kanzel, Kommunionbank, Taufstein, sowie die Aufbauten der Altäre und die meisten Bänke sind aus der alten Kirche in die neue hinübergeschafft worden und sollen nach und nach durch würdige und stilgerechte ersetzt werden. Die Fenster der Hochschiffwand sind mit Kathedralglas in streng geometrischen Mustern mit farbigen Friesen verglast, Chor- und Seitenschifffenster werden mit figürlichen Darstellungen versehen.

Der Grundstein zur Kirche wurde am 8. April 1894 gelegt. Die unendlich schwierige Fundamentirung nahm volle 8 Wochen in Anspruch, trotzdem gelang es, die Kirche schon am 22. März v. J. dem Gottesdienste zu übergeben.

Die Baukosten betrugen einschliefslich der Fundamentirung, welche 32 000 Mk. erforderte, im Ganzen 278 000 Mk. Der Laienraum der Kirche umfafst 748 *qm*, bietet also Raum für über 2200 Kirchgänger.

Berlin. A. Menken.

[2]) [Im Gegensatz zur romanischen Kunst, welche die Baldachingestalt auch für den Hochaltar gern zur Anwendung brachte, hat ihm die gothische Periode diese Form versagt, obwohl sie dieselbe für Seitenaltäre nicht ausschlofs (wie in Wien, Regensburg, Efslingen, Werl). Es läfst sich auch wohl nicht verkennen, dafs sie für den Hauptchor nur dann zulässig erscheint, wenn er sehr breit und hoch, dazu mehr central gehalten ist, und dafs bei ihr leicht der Altaraufsatz zu kurz kommt in Bezug auf Form und Inhalt, namentlich auch auf die Möglichkeit, ihn festlich zu entfalten.] D. H.

Bücherschau.

Album-Souvenir du baron Bethune. Publié par la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc.

In pietätvoller dankbarer Erinnerung an die unsterblichen Verdienste ihres am 18. Juni 1894 gestorbenen langjährigen Präsidenten und Altmeisters Jean Bethune hatten die beiden Gilden in ihrer Gedenkfeier am 4. Juli 1894 beschlossen, in einem Album einige künstlerische Schöpfungen desselben zu vereinigen, um ihm ein Ehrendenkmal zu errichten, welches zugleich die Art seiner künstlerischen Thätigkeit in das hellste Licht setzen sollte. Bei der Masse des von dem rastlosen Meister zurückgelassenen Materials und bei der ungewöhnlichen Mannigfaltigkeit seiner Entwürfe, mag die Auswahl nicht leicht geworden sein. Es darf ihr aber bezeugt werden, dafs sie eine sehr glückliche ist, denn das vor Kurzem im Verlage der Société de Saint-Augustin erschienene (von dem Schatzmeister Joseph Casier in Gent, Rue des Remouleurs 91, für 13 fr. zu beziehende) Album bietet auf seinen 69 theils phototypisch, theils zinkographisch vortrefflich hergestellten einfachen und doppelten Tafeln einen solchen Schatz von Vorlagen aus dem Bereiche der kirchlichen und profanen Architektur, der Holz- und Steinplastik, der Möbelausstattung für Kirche und Haus, der Wand- Tafel- und Glasmalerei, für Gold- und Eisenschmiede, für Stickerei und Buchfassung, dafs diese Vielseitigkeit des Könnens mit Bewunderung erfüllt für den Meister, der eine eigentliche systematische Vorbildung nicht genossen hatte und seinem eminenten Talente, seiner Inspiration durch die mittelalterlichen Kunstdenkmäler, namentlich der gothischen Periode, und seiner weihevollen Hingebung diese enormen Erfolge verdankte, welche zugleich von der Einheitlichkeit seines Denkens wie von der Tiefe seines Empfindens das herrlichste Zeugnifs ablegen. Deswegen ist dieses Album auch eine wahre Fundgrube von Vorbildern für alle Künstler und Kunstinteressenten, welche dem gothischen Stile, zumal in seinen strengeren Formen das Wort reden und die Hand leihen. Ueberall merkt man den Anschlufs an die alten Muster heraus, aber in so freier, selbstständiger Benutzung, dafs von strengen Stilisten sogar hier und da wie im Ornament, so in der figürlichen Durchbildung die Konsequenz vermifst werden mag. Alle Tafeln, zu denen eine eingehende Beschreibung die Erklärungen gibt, tragen den Stempel seines Geistes und seiner Hand. Mögen sie der Richtung, die er geschaffen, den Schulen, die er gegründet, den Künstlern, die er inspirirt hat, noch lange eine Leuchte sein auf dem Gebiete der christlichen Kunst-Auffassung und Bethätigung!

Schnütgen.

Die Kirche der Heiligen Ulrich und Afra zu Augsburg. Beitrag zu ihrer Geschichte hauptsächlich während der romanischen Kunstperiode. Von Prof. Dr. J. A. Endres. Augsburg 1896. Druck von J. P. Himmer.

Dieser (als Sonderabdruck aus der »Zeitschrift des histor. Vereins für Schwaben und Neuburg«, XXII. Jahrg., erschienene) Aufsatz bringt interessante Aufschlüsse über die kunstgeschichtlich äufserst merkwürdige Doppelbasilika der Heiligen Ulrich und Afra durch den Nachweis des ursprünglichen Grabes der altchristlichen Märtyrin und der Gestalt ihrer Kirche zur Zeit des hl. Ulrich († 973), der an dieselbe seine eigene Confessio mit drei Abstufungen anbauen liefs. Den Ausbau beider Kirchen zur Doppelbasilika besorgte Bischof Embriko gegen 1070 und ihr Wiederaufbau erfolgte von 1183 bis 1187 in der Weise, dafs sie als eine romanische Anlage mit zwei östlichen Apsiden und zwei durch eine Säulenreihe geschiedenen Chören und Schiffen erschien. Auch über die Ausstattung der beiden Chöre mit Wand- und Glasgemälden, sowie mit Teppichen, weifs der Verfasser viel Eigenartiges zu berichten und schliefst seine an neuen Gesichtspunkten reiche Abhandlung mit einem „Blick auf die nachromanischen Geschicke der Kirche", welche von 1467 bis 1474 einer gänzlichen Umgestaltung unterzogen wurde, 1500 eine Erneuerung des Hauptchores erfuhr, die erst nach 100 Jahren zum Abschlusse gelangte in der bis heute erhaltenen Gestalt.

D.

Die Wiederherstellung des Marienburger Schlosses. Von Dr. C. Steinbrecht, Königl. Baurath. Mit 9 Abbildungen. Berlin 1896. Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn. (Preis 1,80 Mk.)

Das gewaltige Ordenshaupthaus Marienburg in Westpreufsen, als Komthurei 1280 gegründet, zur Residenz der Hochmeister von 1309 an ausgebaut, durch das mannigfaltigste Ungemach verwüstet und zur Ruine erniedrigt, erfuhr endlich eine partielle Wiederherstellung in den Jahren 1815 bis 1848, also in einer Zeit, welche, trotz aller Begeisterung, dieser schwierigen Aufgabe noch nicht hinreichend gewachsen war. Um so gröfseres Lob darf der zweiten, eigentlich erst 1886 begonnenen Restauration gezollt werden, vielmehr demjenigen, der sie mit ebenso bewunderungswürdigem Geschick als Eifer geleitet hat, und der in dem vorliegenden (auf der XII. Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine in Berlin am 31. August 1896 gehaltenen) Vortrage über die ganze Baugeschichte höchst anschaulich berichtet, seine eigene Person ganz in den Hintergrund drängend, obgleich die durchaus korrekte Art der Ausführung fast allein ihm zu danken ist, seinen Studien, seinen Grundsätzen, seiner Hingebung, seiner Ausdauer. Den ursprünglichen Zustand so viel wie irgend möglich wiederherzustellen war und ist sein höchstes Ziel; deswegen scheute er keine Mühe, ihn zu erkennen, kein Opfer, ihn zu erreichen, nicht blofs in Bezug auf die bauliche Ausgestaltung, sondern auch auf die innere Ausstattung, für deren kleinste Einzelheiten ihm keine Untersuchung zu umständlich war. Seine konservative Gesinnung, sein Respekt vor den alten Kunstdenkmälern, seine Unterordnung unter die ihnen entnommenen Regeln, waren das Produkt der umfassendsten Kenntnisse, der klarsten Erkenntnifs, der reifsten Erfahrung, und wenn diese aus solcher Tiefe geschöpften Grundsätze, als die einzig richtigen Leitsterne für jedwede Restauration endlich angefangen haben, Schule zu machen, so ist dies zum guten Theile dem Verfasser auf sein Verdienstkonto zu setzen.

Schnütgen.

Braunschweiger Baudenkmäler. Serie III. Architektur- und Landschaftsbilder aus dem Herzogthum Braunschweig. Herausgegeben vom Verein von Freunden der Photographie. 66 Blatt in Lichtdruck erläutert von Konstantin Uhde. Braunschweig 1896, Verlag von Goeritz & Danert. (Preis 13 Mk.)

Nachdem die beiden ersten Hefte dieses Werkes die Baudenkmäler der Stadt Braunschweig und ihrer näheren Umgebung in fast erschöpfender Vollständigkeit gebracht haben, hat zu den architektonischen und landschaftlichen Bildern dieses III. Heftes das ganze Land beigesteuert, und die vorzüglichen Lichtdrucktafeln führen in buntem Wechsel Kirchen und Schlösser vor, Strafsenansichten und Häuser, Landschaften und Brücken. Wie stattlich die Reihe romanischer Kirchen, beweisen die Namen Melverode, St. Ludgeri und Marienberg in Helmstedt, Schöningen, Königslutter, Walkenried, Gandersheim, Amelunxborn, wie eigenartig die Auswahl von Schlössern und Rathhäusern, die Namen Wolfenbüttel, Gandersheim, Helmstedt, Bevern, Hehlen, Fürstenberg, wie hervorragend die Landschaften, die Namen Blankenburg, Rübeland, Harzburg. Die Wolfenbütteler Bibliothek führt die Baukunst bis in die neueste Zeit. Eine überaus lohnende Rundfahrt ist es daher, zu welcher dieses Heft einladet. G.

Das Kloster Riddagshausen bei Braunschweig. Von Hans Pfeifer, Regierungs- und Baurath. Mit 112 Abbildungen. Wolfenbüttel 1896. Verlag von Julius Zwifsler. (Preis 7,50 Mk.)

Diese auf gründlichen Forschungen und sorgfältigen Untersuchungen beruhende Studie macht zunächst mit der Geschichte des 1145 von Alten-Campen und Amelungsborn aus gegründeten, schon nach dem dreifsigjährigen Kriege säkularisirten Cisterzienserklosters bekannt, dessen Kirche (nach dem Abbruche der Klostergebäude) in dem vorletzten Jahrzehnt gründlich wiederhergestellt wurde. Nach der Beschreibung der zerstörten „Klosteranlage" wird den „vorhandenen Gebäuden" eine eingehende Behandlung zu Theil. Sie bestehen in dem Thorgebäude, dem einzigen Reste der ursprünglichen Anlage aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrh., und der damit verbundenen, aber erst dem Ende des XIII. Jahrh. entstammenden Thorkapelle, namentlich aber der gewaltigen, 1278 eingeweihten Klosterkirche, deren Inneres sich durch grofse harmonische Wirkung, und deren Aeufseres sich weniger durch reiches Ornament, als durch geschickte Gliederung auszeichnet. Die rechteckig geschlossene Choranlage mit ihren zahlreichen (auf die gleichzeitige Celebration berechneten) Kapellen, hat kaum ihres Gleichen, und die vom Verfasser mit besonderer Liebe behandelten Details (Portale, Basen, Konsolen, Kapitelle, Schlufssteine) zeichnen sich durch sehr charakteristische Formen im Sinne des Ueberganges zum gothischen Stile aus. Von der mittelalterlichen Ausstattung hat sich nichts erhalten, aber die verschiedenen hölzernen Barockmöbel, wie Orgel, Chor-Abschlufs, Kanzel mit zahlreichen Figuren, Taufbrunnen-Schranken verdienen die zahlreichen Abbildungen, welche ihnen gewidmet werden in dieser hochinteressanten, mustergültigen Monographie. Schnütgen.

Von dem **Münzenberger'schen Altarwerk** ist vor Kurzem die XI. Lieferung verschickt worden, welche noch ganz von den bayerischen Altären in Anspruch genommen ist (denn die noch im württembergischen Jaxtkreise: in Gemünd, Creglingen, Hall etc. vorhandenen, gehören stilistisch zu ihnen). Gewaltig ist hier die Fülle des Materials, welches sich zumeist noch in den Kirchen, auch in manchen protestantisch gewordenen, befindet, zum Theil aber auch in die Museen, besonders das Germanische, Eingang gefunden hat. Zum ersten Male wird es hier zusammengestellt und in die einzelnen Kunstcentren eingegliedert, unter Betonung der bezüglichen Eigenthümlichkeiten, und auch für die Ikonographie gibt's hier reiche Ausbeute, Dank dem Verständnifs und Eifer, womit P. Beissel hier, wie überall, in seine Aufgabe sich vertieft. Nacheinander erscheinen Nürnberg und seine Umgebung, Nördlingen und Umgegend, Augsburg, Eichstätt und Umgegend, Regensburg und Umgegend, Landshut und Umgegend, und den Altären und Altarfiguren aus Stein, Thon und Stuck, die sich überall zerstreut finden, wenn auch nicht in grofser Anzahl, ist ein eigener Abschnitt gewidmet. — Von den zehn Lichtdrucktafeln, die wieder geschickt ausgewählt sind, hat nur eine Bezug auf den Text dieses Heftes. Sch.

Entwurf einer Aesthetik der Natur und Kunst. Von Dr. Ant. Kirstein, Prof. der Philosophie am bischöfl. Priesterseminar in Mainz. Paderborn 1896. Verl. von Ferd. Schöningh. (Preis 4,80 Mk.)

Die moderne Kunst und ihr ungemessener Freiheitsdrang lieben die Aesthetik nicht, welche berufen ist, für das Schaffen und Geniefsen der Kunstwerke Regeln aufzustellen. Je gesunder die philosophische Grundlage ist, auf der diese Grundsätze aufgebaut werden, um so zuverlässiger sind die Resultate. Auf die durch das Christenthum geleitete und geläuterte Philosophie basirt der Verfasser sein System, welches sich durch grofse Einfachheit und Klarheit auszeichnet, und in drei Haupttheilen zur Abwickelung gelangend. Mit der Schönheit im Allgemeinen beschäftigt sich der I., mit der Schönheit in der Natur, einem vielfach vernachlässigten Kapitel der Aesthetik, der II., endlich mit der Schönheit an den menschlichen Kunstwerken der III. Theil, welcher zwei Drittel des Buches umfafst und die schönen Künste im Allgemeinen sehr kurz behandelt, um desto gründlicher ihre einzelnen Arten zu prüfen: die Architektur, Skulptur, Malerei, Dichtkunst und Musik. Bei dieser Prüfung geht der Verfasser keiner Schwierigkeit aus dem Wege, ohne aber das Bedürfnifs nach neuen Theorien zu empfinden. Vielleicht hätte er die Herrscherwürde der Architektur noch mehr betonen, auf ihre Proportionsgesetze im Alterthum, auf ihre neuerdings wieder hervorgezogene Triangulatur im Mittelalter näher eingehen, für die Verschiedenheit der Farbengebung in den einzelnen Epochen nach den Gründen forschen, namentlich auch das kulturhistorische Moment in seinem Einflusse auf die künstlerische Gestaltung mehr zur Geltung bringen können, nach dem Vorgange von Schrörs in den herrlichen Artikeln des laufenden Jahrg. dieser Zeitschr. — Jedenfalls haben wir dem Verfasser, der an die schwierige Aufgabe so entschlossen herangetreten ist,

den wärmsten Dank abzustatten für seine vortreffliche Anleitung, welche die früheren Lehrbücher von Jungmann u. Stöckl an Brauchbarkeit übertrifft. D.

Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständnifs der christlichen Kunst. Von Heinrich Detzel. Zweiter (Schlufs-) Band. Die bildlichen Darstellungen der Heiligen. Mit 318 Abbildungen. Freiburg 1896. Herder'sche Verlagshandlung. (Preis 9 Mk.)

Der verhältnifsmäfsig schnell erschienene Schlufsband dieses langersehnten Werkes (dessen I. Band in dieser Zeitschrift Jahrg. VIII, Sp. 94/95 eingehend besprochen wurde) bezeichnet allen bisher in Deutschland erschienenen Heiligenverzeichnissen gegenüber in Bezug auf Vollständigkeit und Zuverlässigkeit einen derartigen Fortschritt, dafs ihm schon allein deswegen der wärmste Empfang gebührt. Im Uebrigen wird hinsichtlich der Auswahl der Heiligen selbst, wie der Bedeutung ihrer Darstellungen jeder Interessent seine eigenen Wünsche haben, von denen sicher manche unerfüllbar sind. Eine in Deutschland erscheinende und vorwiegend für deutsche Leser zu deren theoretischer Belehrung und praktischer Anweisung bestimmte Ikonographie, hat auf die deutschen Heiligen ganz besondere Rücksicht zu nehmen und vielleicht hätte der Grundsatz, auf keinen in dem Proprium einer deutschen Diözese vorkommenden Heiligen zu verzichten, den richtigen Weg gezeigt. Noch verschiedener mögen die Wünsche sich gestalten in Betreff der durch eine Abbildung auszuzeichnenden Heiligen, sowie der Wahl dieser Abbildung. Hierfür hätten sich vielleicht folgende Gesichtspunkte empfohlen: 1. Den Bilderkreis möglichst zu bereichern, also auf bis dahin noch nicht veröffentlichte Abbildungen besonderen Werth zu legen, 2. den älteren Darstellungen vor den späteren im Allgemeinen den Vorzug zu geben, 3. von Darstellungen deutscher Heiligen die durch deutsche Meister geschaffenen der Regel nach zu bevorzugen. — Bei der verhältnifsmäfsig leichten Gewinnung von Photographien und bei der Wohlfeilheit ihrer Reproduktion wäre dieser Anspruch an den Verleger keine allzugrofse Zumuthung gewesen, und eine Umfrage bei den deutschen Ikonographen, selbst schon eine Ausbeutung der illustrirten deutschen Kunststatistiken würde wohl mancherlei schätzenswerthes Material ohne erhebliche Kosten an die Hand gegeben haben. Als solches kann man die kleinen neuen Heiligenbildchen, die für wenige Pfennige überall zu haben sind, unbeschadet ihrer sonstigen Vorzüge, doch wohl kaum bezeichnen. — Auch der Hinweis auf die Verbreitung der Verehrung einzelner Heiligen in Deutschland wäre eine schätzenswerthe Beigabe gewesen, eine ikonographische Statistik, welche erstrebt werden mufs und in den Rahmen einer gröfseren Ikonographie am meisten pafst. — Diese Winke bezw. Desiderien, welche auch nur durch den Hinblick auf die hoffentlich nicht lange ausstehende zweite Auflage veranlafst wurden, sollen aber nicht abhalten, dem Verfasser für sein unsäglich mühevolles, übersichtlich geordnetes, überaus lehrreiches Handbuch den Dank auszudrücken, auf den er so vollendeten Anspruch hat. H.

Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Von Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. Strafsburg 1896. Verlag von Ed. Heitz. (Preis 4 Mk.)

In diesem VII. Heft der „Studien zur deutschen Kunstgeschichte" beschäftigt sich der Verfasser (den seine Studien über die Kölner Buchillustration des XV. Jahrh. nicht zu den von ihm erwarteten Ergebnissen geführt hatten) mit einer eingehenden Untersuchung der wichtigen Frage, auf welche Einflüsse die 114 Holzschnitte zurückzuführen seien, mit welchen die von Quentell wahrscheinlich im Jahre 1479 gedruckte Bibel geschmückt ist. In scharfsinniger, aber das kölnische Kunstschaffen in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. doch wohl etwas unterschätzenden Beweisführung, kommt er zu dem Resultate, dafs dieselben ebensowenig von kölnischen Künstlern herrühren, wie die verwandten Illustrationen der ebenfalls kölnischen handschriftlichen Bilderbibel in der Königl. Bibliothek zu Berlin, und dafs die beiden gemeinsamen Verlage nicht aus der Kölner Schule hervorgegangen, auch nicht aus der niederländischen, sondern auf französischen Einflufs zurückzuführen sei, und wahrscheinlich ein in Frankreich geschulter Formenschneider nach diesem Vorbilde in Köln die Holzstöcke angefertigt habe. Die mancherlei stilkritischen Beobachtungen, die der Verfasser in seine höchst anregende Prüfung aufgenommen hat, werden auch diejenigen befriedigen, die mit allen daraus abgeleiteten Folgerungen nicht ganz einverstanden sein möchten. V.

Kunstbeiträge aus Steiermark. Blätter für Bau- und Kunstgewerbe. Herausgegeben von Karl Lacher. Frankfurt a. M. 1894 und 1895. Verlag von H. Keller.

Seit der Besprechung des I. Bandes dieser Quartalschrift in der »Zeitschrift für christliche Kunst« Bd. VII Sp. 352 sind zwei weitere Jahrgänge derselben erschienen, welche eine grofse Anzahl von Kunstwerken des XVI., XVII. und XVIII. Jahrh. in ausgezeichneten Abbildungen vorführen und beschreiben, namentlich Fassaden und Zimmereinrichtungen, Möbel und Thonerzeugnisse, Eisenwerk und Stickereien. Dieselben sind fast ausschliefslich in Steiermark gesammelt, die meisten aus dem kulturhistorischen und kunstgewerblichen Museum in Graz gewonnen, welches seine schnell erlangte Bedeutung hauptsächlich dem Umstande verdankt, dafs es durch alte Originalstücke über das steiermärkische Kunstschaffen der drei letzten Jahrhunderte sehr viel Licht verbreitet und mit den charakteristischen wie interessanten Formen und Techniken desselben in sehr instruktiver Weise die Landsleute und die Auswärtigen bekannt macht. Wie anregend und fördernd gerade auf diesen Gebieten diese Sammlungen und Veröffentlichungen gewirkt haben, beweisen die vielen neuen kunstgewerblichen Erzeugnisse, durch welche namentlich Grazer Möbelschreiner, Bildhauer, Kunstschlosser, Goldschmiede u. s. w. zeigen, bis zu welchem Maafse sie die alten Vorbilder in sich aufgenommen haben und unter der Leitung bewährter Forscher, unter welchen der Herausgeber die erste Stelle behauptet, diesen Schatz im Sinne durchaus gesunder Produkte zu verwerthen wissen. H.

